

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ESPACE PLEIN :
LA COMPAGNIE MOMENTUM
DANS LE TERRITOIRE DU THÉÂTRE *IN SITU*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

JEAN-FRÉDÉRIC MESSIER

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie l'École supérieure de théâtre de m'avoir accueilli comme professeur invité en 2011-12. C'est cette expérience d'enseignement qui m'a donné l'idée d'étudier à la maîtrise. Ce cycle d'études m'a permis d'approfondir des questionnements et d'articuler une réflexion théorique, ce que je n'avais jamais eu l'occasion de faire auparavant.

Je remercie Marie-Christine Lesage pour son soutien et sa direction éclairante tout le long de ce processus.

Je remercie tous les professeurs qui m'ont enseigné durant ces deux années. J'ai beaucoup appris avec chacune d'entre elles, ainsi qu'avec M. Hans-Thies Lehmann.

Je remercie Stéphane Demers qui a bien voulu passer un après-midi avec moi à refaire le trajet d'une performance déambulatoire qu'il avait créé en 1999.

Je remercie Ariel Beaudoin-Lambert qui a bien voulu jouer le rôle du public cible en me livrant ses commentaires suite à la lecture des versions préliminaires de cette recherche.

Cette recherche porte sur le travail de la compagnie Momentum, dont je fais partie. Je remercie tous celles et ceux qui ont contribué aux créations de la compagnie depuis le début en 1990.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
Origine	1
Objectifs	3
Corpus	6
La méthode des loci	11
CHAPITRE I	
L'ÉTAT DU TERRITOIRE	15
1. 1 L'espace plein	15
1. 2 L'expérience cartésienne	17
1.3 Site-specific art	18
1. 4 Site-specific performance	21
1. 5 Palimpseste ou espace transitionnel?	23
1. 6 Art contextuel	26
1. 7 Le théâtre et son lieu	27
1. 8 Performance et théâtre	30
1. 9 Momentum et le théâtre in situ	32
CHAPITRE II	
FLAIRER LE TERRITOIRE	33
2. 1 Expériences de spectateur	33
2. 2 Momentum	35
2. 3 Approches théoriques	38
CHAPITRE III	
MARQUER LE TERRITOIRE (LIEUX INTÉRIEURS)	45
3. 1 L'espace plein de libertés : Helter Skelter (1993)	45
3. 1. 1 1124, Marie-Anne Est	46
3. 1. 1. 1 Modus operandi	50
3. 1. 1. 2 Éléments d'architecture	51

3. 1. 1. 3 L'expérience du spectateur	54
3. 1. 2 Studio C (Ciné Cheetah)	59
3. 1. 2. 1 Éléments d'architecture	60
3. 1. 2. 2 L'expérience du spectateur	63
3. 1. 3 Bibliothèque Dawson	66
3. 1. 3. 1 Architecture et scénographie	68
3. 1. 3. 2 La zone d'autonomie temporaire	75
3. 1. 3. 3 L'expérience du spectateur	77
3. 1. 3. 4 Esthétique relationnelle	80
3. 1. 3. 5 Écosystémique	84
3. 2 L'espace plein de souffrance : Cholestérol gratuit (1999)	86
3. 2. 1 Hôpital Reddy Memorial	88
3. 2. 2 Environnement	89
3. 2. 3 L'expérience du spectateur	92
3. 2. 4 Renversement des rôles	94
3. 2. 5 Le réel ambigu	96
CHAPITRE IV	
MARQUER LE TERRITOIRE (LIEUX EXTÉRIEURS).....	99
4.1 L'espace plein de nature : Les artistes naturels (1999).....	100
4. 1. 1 Environnement	101
4. 1. 2 Dramaturgie du territoire	109
4. 1. 3 L'expérience du spectateur	110
4.2 L'espace plein de capitalisme : <i>The International Montreal Sus-aux-Pauvres Rally</i> (1999)	113
4. 2. 1 Environnement	114
4. 2. 2 L'expérience du spectateur	124
4.3 L'espace plein de fantômes — La fête des Morts (2003)	128
4. 3. 1 Environnement	130

4. 3. 2 L'expérience du spectateur	133
CONCLUSION	139
La prison du réel	140
L'expérience du spectateur	141
Territoire	145
BIBLIOGRAPHIE	148

RÉSUMÉ

Ce mémoire se penche sur cinq créations théâtrales *in situ* produites par la compagnie Momentum entre 1993 et 2003. En 1993, Momentum a présenté *Helter Skelter*, qui s'est révélé par la suite la première d'une série d'oeuvres créées pour des lieux non théâtraux. Ces aventures de création hors des salles spécialisées ont provoqué des questionnements chez les artistes de la compagnie, ce qui a mené l'un d'entre eux à entreprendre cette recherche. En premier lieu, l'objectif de cette analyse est d'opérer une rencontre entre la pensée théorique sur le théâtre *in situ* et une pratique qui s'est construite en parallèle. Le corpus d'oeuvres est par ailleurs examiné pour dégager les notions territoriales qui ont pu intervenir dans ces créations.

Chez les anglo-saxons, la réflexion théorique sur le théâtre *in situ* (*site-specific theatre*) s'est enrichie de plusieurs publications au cours des dernières décennies. Les modèles développés dans cette littérature sont employés ici pour analyser les oeuvres de Momentum dans un esprit de dialogue entre théorie et pratique. En réunissant dans le corpus cinq oeuvres qui ont formulé de manière distincte le lien entre la performance théâtrale et le lieu pour lequel elle a été créée, cette recherche explore différentes approches dans le domaine. Au cours de ce parcours de réflexion, les questions territoriales abordées convoquent des notions anthropologiques, sociologiques et philosophiques. La théorie de la pensée complexe d'Edgar Morin et les écrits de Davide Wiles, apportent une contribution importante à l'analyse.

Cette réflexion auto-ethnographique qui s'étend sur une période de dix ans est aussi l'occasion de porter un regard sur l'évolution d'une démarche de création théâtrale contemporaine.

MOTS CLÉS : théâtre *in situ*, *site-specific theatre*, Momentum, théâtre performatif, zone d'autonomie temporaire, art contextuel, écosystémique

INTRODUCTION

L'instance politique qui commande le théâtre, c'est d'abord l'architecture. Cela ne signifie pas que ce qui se joue dans le théâtre soit sans significations politiques, sans portée. Simplement, ce qui se joue est préalablement commandé par l'architecture — à la lettre, mis en scène par elle. (Guénoun, 1998, p. 11).

La première création de la compagnie Momentum, *Le dernier délire permis*, a été présentée au Théâtre la Licorne en 1990, et la seconde, *Nuits blanches*, au Théâtre la Chapelle, deux ans plus tard. Il s'agissait de deux salles de théâtre tout à fait convenables, mais qui ont néanmoins été à la source de quelques frustrations. Il y avait tout d'abord le phénomène bien connu du traumatisme de l'entrée en salle, qui se produit lorsqu'on sort le spectacle du local de répétition et qu'on a peu de temps dans le théâtre avant la première. Dans le local, c'était un chef d'œuvre, mais une fois arrivé au théâtre, c'est une honte. Il manque des éléments difficiles à identifier, liés à l'endroit où la pièce a été travaillée. Dans le local de répétition, le craquement des planchers faisait partie de l'environnement sonore. La lumière du soleil à travers la fenêtre venait parfois éclairer une scène au bon moment. Et la neige qui tombait à travers le vieux puits de lumière, on aurait voulu l'emmener au théâtre avec nous. Nous avons habité un territoire qui avait fini par nous habiter à son tour.

Origine

Au début des années 1990, je faisais plusieurs mises en scène avec d'autres compagnies et la situation décrite dans ce qui précède n'était pas un phénomène nouveau ou lié à Momentum. Mais c'est seulement avec cette compagnie que je dirigeais que je pouvais espérer y remédier. J'avais compris que ce n'était pas seulement une question de temps passé dans le théâtre avant la première, il n'y en avait jamais assez de toute façon. Cette situation maintes fois vécue venait du fait que malgré moi, ma perception des scènes en répétition incluait les lieux dans lesquels on

les travaillait. Quand j'ai réalisé la source de ma frustration, j'ai commencé à chercher un moyen pour que notre prochaine production soit présentée au même endroit où elle avait été répétée.

Un autre aspect des insatisfactions éprouvées dans les salles de théâtre concernait les rapports avec les spectateurs. La frontière entre la scène et la salle s'imposait comme un mur à abattre. Mais plutôt que de s'adresser directement au spectateur pour briser le quatrième mur, nous cherchions à rendre celui-ci complètement fluide. Nous voulions maintenir un jeu théâtral qui séparait la réalité de la fiction, mais sans être forcés de leur assigner des zones distinctes. Nous voulions travailler dans un endroit où les deux mondes pourraient se superposer et partager le *même espace*.

Pour toutes ces raisons, *Helter Skelter* (1993-94), la troisième production de Momentum, a été créée dans un lieu où il nous était possible de répéter, mais aussi de présenter le fruit de notre travail. Le premier atelier public d'*Helter Skelter*, présenté au 3^e étage d'un édifice commercial de la rue Marie-Anne à Montréal, a été marquant pour la compagnie et s'est révélé par la suite la première d'une série d'aventures artistiques qui se sont poursuivies jusqu'à aujourd'hui, deux décennies plus tard. Sans le savoir, la compagnie Momentum était entrée dans le territoire de ce qu'on appelle le *site-specific theatre*.

Je me souviens d'avoir observé les spectateurs arriver dans l'espace rue Marie-Anne. J'étais fasciné de les voir déambuler **dans** le décor et s'approcher prudemment des personnages qui étaient clairement plongés dans un autre monde que le leur. Sans parler des gens dans les édifices voisins qui regardaient notre étrange rituel à travers la fenêtre de leur logement. Il y a une pensée qui est entrée dans ma tête à ce moment-là et qui résonne encore aujourd'hui : oui, c'est du théâtre, mais c'est aussi *autre chose*.

Objectifs

L'objectif de cette recherche est d'examiner de quoi était faite cette « autre chose » dans cinq cas précis. Au fil du temps, j'ai pu observer plus d'une quinzaine de créations *in situ* produites par Momentum, incluant celles que j'ai montées moi-même, et j'ai compris que les lieux fournissent une matière à l'expérience théâtrale qui n'a rien de fixe. Les liens possibles entre la performance et l'endroit où elle a poussé sont d'une innombrable variété. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de travailler sur cinq œuvres, créées entre 1993 et 2003, qui formulaient la relation entre le lieu et la performance de manière différente. Le mot performance est employé ici pour décrire la

[...] constellation de tous les événements, la plupart passant inaperçus, qui se produit parmi les interprètes et les spectateurs entre le moment où le premier spectateur entre dans l'espace de jeu (c'est-à-dire la zone où le théâtre a lieu) et celui où le dernier spectateur en sort (Schechner, 2002 : p. 31).

Dans chacun des cinq cas examinés, j'exposerai de quelle manière Momentum a abordé le lieu et les résultats encourus. Si chaque lieu est un coffre au trésor potentiel, ce travail de recherche se penche sur ce que nous avons trouvé à l'intérieur, lors de nos aventures dans les mondes inexplorés de la création théâtrale. Les espaces utilisés pour ces cinq productions ont livré un contenu différent dans chaque cas. Qu'est-ce que contenaient ces espaces? De quoi étaient-ils pleins?

On a beaucoup écrit sur le *site-specific theatre* depuis le début du siècle. La littérature théorique est abondante du côté des Anglo-Saxons, mais elle est pratiquement inexistante dans l'espace francophone. Le terme *site-specific theatre* est lié à celui de *site-specific art*, que l'on appelle en français art *in situ*, et c'est pourquoi nous

sommes quelques-uns à le traduire en français par théâtre *in situ*. Florent Siaud utilise l'expression dans un article qu'il a signé pour *L'Annuaire théâtral* à l'automne 2010 : « Né d'une volonté d'extraire l'œuvre d'art de ses habituels lieux de présentation pour les inscrire dans des contextes insolites, le théâtre *in situ* a d'emblée développé une réflexion sur l'écart. » (2010 : p. 99) Patrice Pavis a inclus une définition du *site-specific theatre* dans la version anglaise de son *Dictionnaire du théâtre*, mais dans la version française, il a traduit l'expression par « Mise en scène liée à un lieu donné » (Pavis, 2009 : p. 215). On comprendra que je préfère parler de théâtre *in situ*.

Dans son mémoire de maîtrise intitulé *The Reciprocal Process of the Site and the Subject in devising Site-Specific Performance*, déposé à l'Université de Birmingham en 2011, Joanne Gleave conclut en identifiant trois aspects fondamentaux de la performance *in situ* :

[...] the site/place, the performance piece and the audience. This may appear a fairly simplified definition yet it is a very appropriate starting point in exploring the relationship between these elements in the widening and ever evolving field of site-specific performance.
(p. 30)

Pour chacune des cinq productions du corpus, les trois éléments identifiés par Gleave seront examinés. Les champs de réflexion seront le lieu lui-même, la performance qu'on y a créée et la « mise en scène » du public au cours de cette performance. Tous les spectacles que j'ai choisis ont développé des relations différentes avec les lieux utilisés. Cette recherche examinera les rôles précis qu'ont joué ces endroits, comment la performance s'en est nourrie, et de quelles manières ils ont pu affecter l'expérience du spectateur.

Momentum a commencé à créer du théâtre *in situ* sans en être totalement consciente. Le terme nous était inconnu et nous avions l'habitude de dire du « théâtre dans des

lieux non théâtraux », une expression franchement horrible qui nous a sûrement motivés à en trouver une autre. D'un point de vue théorique, au moment où nous avons créé ces œuvres, nous ne *savions* pas ce que nous faisions. Notre approche correspondait à ce qui a déjà été observé ailleurs : « Le praticien expérimenté fonctionne avec un principe opposé [au chercheur], souvent implicite, à savoir que l'action précède le savoir [...]. » (Bruneau et Burns, 2007 : p.105).

La première des œuvres analysées sera *Helter Skelter* (1994-96) et la dernière *La fête des Morts* (2003), il y a donc un écart de dix ans entre le début de ce travail de création et le dernier des projets étudiés ici. La présentation chronologique de ces cinq sujets de recherche permettra de suivre l'évolution de notre pratique à mesure que Momentum a acquis un savoir dans le domaine, fondé sur l'expérience.

Globalement, cette recherche vise la théorisation d'une pratique, la mienne, mais aussi celle de mes collègues de Momentum. Une pratique qui s'est transformée à chaque nouvelle création, en fonction des données spécifiques du projet et des expériences du passé. Ce travail comportera une part de théorie descriptive dont l'enjeu est de « [...] décrire la nature des phénomènes observés. » (Bruneau et Burns, 2007 : p.89), et s'aventurera du côté de la théorie explicative qui cherche à « [...] dénouer le sens d'une situation pour mettre en valeur la complexité des phénomènes observés. » (Bruneau et Burns, 2007 : p.89)

Je ne suis pas le seul à penser que le théâtre *in situ* offre des possibilités différentes que le théâtre en salle. Plusieurs œuvres sont créées chaque année et tout porte à croire que cette pratique a de l'avenir, même s'il s'agira toujours d'une forme marginale vu le petit nombre de spectateurs qu'elle permet d'accueillir à chaque fois. Pour certains créateurs, c'est une façon de faire du théâtre qui évite les impasses que rencontre parfois le théâtre en salle. Comme l'a déjà dit Albert Einstein : « La

personne intelligente résoud les problèmes. La personne sage les évite ». On peut citer en exemple le fait que le théâtre *in situ* échappe aux limites géographiques imposées par les équipements culturels puisqu'il permet de faire du théâtre dans des endroits et dans des régions où aucun lieu n'est prévu pour l'accueillir.

Sortir le théâtre du bâtiment qui porte son nom peut parfois nous aider à mieux comprendre ce qui est en jeu quand on est à l'intérieur. Ce recul permet de réévaluer certaines choses. Il n'est pas difficile de voir l'édifice théâtral comme une cage et il est parfois constructif d'être témoin du théâtre sauvage, libéré de prison.

Corpus

Les cinq œuvres étudiées ont été choisies parce que chacune d'entre elles permet de fouiller des aspects spécifiques de la création théâtrale *in situ*. La moitié de la recherche sera consacrée à *Helter Skelter*, la première de ces productions. Cette œuvre se distingue des autres parce qu'elle a connu trois versions dans trois lieux différents, une situation qui ne s'est jamais reproduite par la suite. Ces trois versions constituaient les premiers pas de Momentum dans le domaine du théâtre *in situ*. Elles ont mis en jeu de nombreux éléments fondamentaux de cette pratique, mais en ont ignoré plusieurs autres. Les sujets abordés dans les analyses suivantes viendront compléter le tableau.

Helter Skelter (1993-94)

Chacune des trois versions de cette œuvre sera étudiée pour voir comment trois lieux ont pu nourrir un même spectacle. Dans les trois cas, nous avons complètement fait abstraction de l'usage habituel des endroits où nous avons créé et présenté les performances. Nous avons utilisé l'architecture des lieux maximum, mais sans jamais

tenir compte du fait que nous étions dans une ancienne bibliothèque ou dans un local commercial.

La version finale de *Helter Skelter* fut une espèce d'apothéose, en grande partie grâce au bâtiment où la production a eu lieu. Il s'agissait de l'ancienne Bibliothèque Dawson, occupée par le Théâtre de L'Opsis qui nous avait loué l'espace. Un endroit exceptionnel qui a littéralement fait exploser le spectacle. L'expérience d'*Helter Skelter* nous a donné l'impression d'avoir repoussé les limites du possible.

Cholestérol gratuit (1999)

Cholestérol gratuit était une performance conçue par Céline Bonnier avec la collaboration de cinq acteurs — incluant la personne qui écrit ces lignes — créée au 6^e étage d'un hôpital désaffecté. Ce spectacle était le deuxième des *12 messes pour le début de la fin des temps*, une série de performances *in situ* que Momentum a présentées en 1999.

En février, après un accueil au climat de suspense policier, les spectateurs arpentaient les corridors du Reddy Memorial, un hôpital désaffecté où les attendait un groupe d'hôtes inquiétants; ils étaient menés et promenés de salle (de traitement) en salle (de torture), dans lesquelles se déroulaient d'étranges sketches qui n'avaient rien de rassurant. (Lévesque, 2000, p. 13)

L'ambiance d'un hôpital est lourde, surtout, paradoxalement, quand il est vide de présence humaine. Des chambres d'hôpital sans personnel ni patients sont remplies par cette absence peu rassurante. *Cholestérol gratuit* fournit une matière pertinente pour étudier la dimension phénoménologique de l'expérience du spectateur dans un pareil contexte.

Les artistes naturels (1999-2001)

Cette performance qui avait lieu dans un boisé des Basses-Laurentides s'intitulait à l'origine *L'incompréhensible vérité du maître* et faisait partie elle aussi de la série *12 messes pour le début de la fin des temps*. Dans ce qui suit, la journaliste Solange Lévesque énumère quelques-unes des moments marquants de cette messe du mois de juillet :

Deux scènes, en particulier, étaient très réussies, mais pour les imaginer, il est nécessaire de se représenter la petite pluie accompagnée de brume qui tombait sur la campagne ce soir-là, l'heure hésitante entre le jour et le soir, et le calme d'un crépuscule sans vent. Dans la première, on voyait une mezzo-soprano chantant sur un radeau au milieu d'un étang, tandis que deux rameurs faisaient avancer le radeau. Dans la seconde, on assistait à un ballet aquatique dansé très lentement par une dizaine de jeunes filles silencieuses et maquillées d'argile, immergées jusqu'aux aisselles dans un bassin tranquille de la rivière. Au soir tombant, en pleine nature, cette scène d'inspiration romantique se révélait d'une remarquable beauté. La lumière défaillante donnait lieu à toute une panoplie d'éclairages : torches, courants de lumières de Noël, lanternes, etc. (en pleine forêt, l'effet est garanti). (Lévesque, année : p. 16).

La description de Lévesque témoigne bien de l'importante contribution de l'environnement naturel à l'expérience de ce spectacle. On peut parler d'une *dramaturgie topologique*, où les caractéristiques physiques d'un terrain ont entraîné la création des éléments du scénario.

The International Montreal Sus-aux-pauvres Rally (1999)

La dernière des *12 Messes* étudiée ici constituait une proposition tout à fait différente des trois autres cas examinés précédemment.

En juin, Stéphane Demers signait *The International Montréal Sus-aux-Pauvres Rally*, une aventure subversive et troublante qui se déroulait dans un autocar de luxe. Pour commencer, les spectateurs avaient rendez-vous au métro St-Henri, invités à se présenter habillés en tenue de soirée. Parmi le groupe réuni sous les arbres, un majordome choisissait quelques élus parmi les plus chics, qui allaient recevoir, plus tard, un traitement de première classe. Les quelques quarante spectateurs montaient donc dans le gros car, et le chauffeur, le cynique monsieur Albert, aidé d'un guide, les promenait à travers les rues les plus pauvres de Pointe-Saint-Charles (et peut-être de Côte-Saint-Paul). (Lévesque, p.15)

Ce divertissement haut de gamme qui rappelait, à certains égards, *Montréal Série Noire*, un tour d'autocar guidé aux allures d'intrigue policière créée par le Théâtre Zoopsie en 1987, servira, dans le cadre de cette recherche, à ouvrir de nouveaux champs d'analyse. Dans ce cas-ci on ne peut plus parler d'un seul lieu, il y en avait plusieurs, et ceux-ci étaient devenus le sujet principal de la performance. Le tout prenait la forme d'une dramaturgie du territoire ou de ce que Wrights & Sites appellent « mythogeography » :

(...) by which we mean to imply not only the individual's experience of space, but the shared mythologies of space that are also part of its significance. Our guidebook places that personal, fictional, and mythical on an equal footing with factual, municipal history. (C. Turner, 2004 : p. 385).

Dans le cas de cette messe du mois de juin, la performance était construite à partir de la « mythologie partagée de l'espace » que représente la répartition des classes sociales sur le territoire montréalais. Les spectateurs étaient confrontés à l'incarnation contemporaine de la hiérarchie sociale qui réserve le haut de la montagne aux mieux nantis et aménage des unités d'habitation en bas de la côte pour les gens défavorisés.

La fête des Morts (2003)

Dirigée par Céline Bonnier et Nathalie Claude, cette performance a été créée puis présentée dans un cimetière.

Momentum nous a donné goût aux spectacles ambulatoires. Cette fois, le succès de la fête des Morts dépendait de la relation que chacun entretient avec cet endroit envoûtant qu'est le cimetière : lieu de tristesse et de deuil, lieu de recueillement et de poésie, de la peur et de l'inconnu. (Wickham, 2003 : p. 18)

Des cinq œuvres incluses dans le corpus de cette recherche, c'est la seule où les données historiques de l'endroit ont été utilisées dans la création du spectacle. Comme Diane Godin le fait remarquer dès le début de sa chronique portant sur *La fête des Morts*, « Les cimetières ont quelque chose du site archéologique. » (2003 : p. 7) Son commentaire pointe vers une approche courante en théâtre *in situ* qui consiste à mettre en scène le passé d'un lieu.

From the early 1990s, [Mike Pearson] and the archeologist Michael Shanks have established a link between site-specific performance and archeology that goes beyond analogy. Archeology is posited as performative (an enactment of the past in the present) and site-specific performance is viewed as an archaeological investigation of place. (C. Turner, année : p. 376).

Cette approche archéologique a mené les acteurs à créer leurs personnages à partir d'informations recueillies sur différentes tombes dans le cimetière.

Ce survol des cinq œuvres étudiées permet déjà de constater qu'au fil du temps, les créations *in situ* de Momentum ont évolué vers un rapport de plus en plus étroit entre l'œuvre et le lieu, jusqu'à *La fête des Morts*, performance pour laquelle quelques locataires du cimetière ont contribué *post-mortem* à la création.

La méthode des *loci*¹

J'ai des liens intimes avec les cinq productions du corpus de recherche. Elles sont toutes des créations de Momentum, la compagnie que j'ai fondée en 1990 et que je dirige depuis en collaboration avec les huit collègues qui en font partie. Le premier élément du corpus qui sera examiné, *Helter Skelter*, est une création dont j'ai dirigé l'écriture et assuré la mise en scène. J'ai collaboré au second cas étudié, *Cholestérol gratuit*, en tant que comédien. Et même si je n'ai pas participé directement à la création des trois dernières œuvres examinées, celles-ci ont été produites par ma compagnie et mon regard sur elles n'est pas celui d'un spectateur extérieur. Mes liens avec les œuvres sont de degrés variables, mais d'une manière ou d'une autre, je faisais partie de la pratique culturelle que je m'appête à étudier. Ce qui situe cette recherche dans le domaine de l'auto-ethnographie.

Autoethnography is an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural. Back and forth autoethnographers gaze, first through an ethnographic wide-angle lens, focusing outward on social and cultural aspects of their personal experience ; then, they look inward, exposing a vulnerable self that is moved by and may move through, refract, and resist cultural interpretations (see Deck, 1990; Neumann, 1996; Reed-Danaday, 1997). (Ellis and Bochner, 2000 : p. 739)

¹ Dans *The Art of Memory*, Francis Yates résume ainsi la méthode des *loci* (aussi appelée « art de mémoire ») « The first step was to imprint on the memory a series of *loci* or places. The commonest, though not the only, type of mnemonic place system used was the architectural type. The clearest description of the process is that given by Quintilian. In order to form a series of places in memory, he says, a building is to be remembered, as spacious and varied a one as possible, the forecourt, the living room, bedrooms, and parlours, not omitting statues and other ornaments with which the rooms are decorated. The images by which the speech is to be remembered—as an example of these Quintilian says one may use an anchor or a weapon—are then placed in imagination on the places which have been memorised in the building. This done, as soon as the memory of the facts requires to be revived, all these places are visited in turn and the various deposits demanded of their custodians. » (Yates, 1966 : p. 3)

Il y a de nombreuses traces des productions de Momentum : plusieurs textes publiés, un site internet rétrospectif, des archives vidéo et de nombreuses musiques composées pour les spectacles. Et si quelques-uns d'entre nous ont gardé des archives du travail de création, la plupart des neuf membres de la compagnie ne possèdent aucun vestige matériel du travail avec Momentum. En ce qui concerne le corpus d'œuvres étudié ici, il n'y a que *Helter Skelter* dont le texte existe encore. Si les autres performances contenaient des parties écrites, il n'en reste plus de trace aujourd'hui. D'une certaine manière, le peu d'intérêt que nous démontrons à conserver les textes des performances illustre l'importance que nous apportons à cet aspect de l'œuvre. Dans bien des cas, Momentum traite la matière écrite comme une entité provisoire dont la fonction principale est de rassembler et retenir l'information le temps qu'elle soit absorbée par les artistes de la performance. Par la suite, nous y attachons autant d'importance que le papillon accorde aux vestiges de son état antérieur. Pour ces raisons, cette réflexion sur la production passée de Momentum ne sera pas fondée sur des vestiges matériels qu'elle aurait pu laisser derrière mais sur les souvenirs que j'ai de ces cinq œuvres.

Dans la posture de l'ethnographie postmoderne, selon Richardson (2000), les formes narratives peuvent constituer à la fois une méthode de collecte et d'analyse de données, et de transmission des résultats. (Fortin, Houssa, 2012 : p. 57)

Quelques-uns de ces souvenirs seront livrés sous forme de courts récits qui seront identifiés par l'usage du temps présent et de *l'italique*.

Le matériel de recherche sera tiré des souvenirs de ma propre expérience, mais aussi de ce qui m'a été rapporté par mes collègues ou par quelques spectateurs. Rétrospectivement, je constate que cette recherche a débuté en juin 1993, au moment

où le public est entré dans l'espace que nous avons aménagé pour le premier atelier public de *Helter Skelter*. C'est à ce moment précis que j'ai commencé à me poser des questions sur la pratique du théâtre *in situ*. Depuis cette première expérience, à chaque fois que Momentum a entrepris une nouvelle aventure dans un lieu non théâtral, les mêmes questions ont ressurgi tandis que de nouvelles sont apparues pour s'ajouter au lot. Pour cette recherche, je vais décrire les éléments de ces performances qui ont été à la source de ces questionnements et les confronter à des modèles théoriques pour tenter de mieux comprendre les phénomènes observés.

Doesn't this mean that the stories we tell always run the risk of distorting the past ? Of course, it does. After all, stories rearrange, redescribe, invent, omit, and revise. They can be wrong in numerous ways-tone, detail, substance, etc. Does this attribute of storytelling threaten the project of personal narrative? Not at all, because a story is not a neutral attempt to mirror the facts of one's life; it does not seek to recover already constituted meanings. (Ellis and Bochner, 2000 : 745)

Tous les souvenirs comportent une part de distorsions qui pourraient être problématiques si la vérité factuelle jouait un rôle important dans cette recherche. Mais ce n'est pas le cas.

On ne peut pas juger, comme vrai ou faux, l'expérience que quelqu'un a du monde; on peut tout simplement trouver des échos dans l'expérience des uns et des autres. (Fortin, Houssa, 2012 : 65)

La seule vérité sur laquelle se fonde cette démarche est celle de ma présence au sein des productions artistiques qui seront étudiées ici. Ma méthode de recherche peut ressembler à celles employées pour une création théâtrale. Comme pour l'écriture d'un texte destiné à la scène, je vais faire appel à des moments de mes souvenirs qui me semblent porteurs de sens.

[Cela dit,] les artistes sont bien placés pour explorer l'usage des pratiques analytiques créatives en recherche car elles s'apparentent, pourrions-nous dire, à leur processus de travail, c'est-à-dire aux étapes d'exploration et de production de la pratique de l'artiste. (Fortin, Houssa, 2012 : 70)

Le premier chapitre de ce mémoire rassemble les réflexions de plusieurs auteurs au sujet du théâtre *in situ* et du théâtre performatif. Le deuxième expose le contexte dans lequel les œuvres étudiées ont émergé ainsi que les approches théoriques qui seront employées au cours de cette analyse. Les deux chapitres suivants sont consacrés à l'étude des cinq œuvres du corpus.

À l'image de cette méthode des *loci* qui construit la mémoire d'un discours en associant ses différentes parties à des images de lieux précis, ce mémoire est fondé sur les souvenirs que j'ai des endroits où la compagnie Momentum est passée.

CHAPITRE I

L'ÉTAT DU TERRITOIRE

Cette recherche examine cinq œuvres théâtrales qui ont été créées et présentées dans des environnements qui n'étaient pas des salles de théâtre. La première de ces œuvres, *Helter Skelter*, a été présentée en 1993 à une époque où les productions théâtrales *in situ* étaient plus rares qu'aujourd'hui. Les énoncés qui précèdent peuvent donner à croire que le théâtre *in situ* est une pratique récente qui consiste à séparer le théâtre du lieu où il appartient. Mais ces deux affirmations sont fausses et les premières parties de ce chapitre exposeront pourquoi le théâtre *in situ* n'a rien de nouveau; que cette forme d'art cherche plutôt à recoudre le « tissu du réel » (Merleau-Ponty), qu'à défaire quoi que ce soit; que le lien entre le théâtre et son bâtiment n'est peut-être pas aussi naturel qu'on pourrait le croire.

1.1 L'espace plein

[...] site is frequently a scene of plenitude, its inherent characteristics, manifold effects and unruly elements always liable to leak, spill and diffuse into performance. (Pearson, 2010 : p. 1)

Le titre de cette recherche, L'Espace plein, renvoie à L'Espace vide, le modèle développé par le metteur en scène Peter Brook dans la monographie du même nom. Les idées de M. Brook ont eu un impact considérable sur le théâtre de la deuxième moitié du XXe siècle, mais en 1997 dans *Tragedy in Athens*, David Wiles écrivait ceci :

Peter Brook's words have become famous : « I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst

someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged. » [...] Brook's words provided an ideological underpinning for a generation of black box studio theatres where allegedly anything can happen, any actor-audience relationship can be established. The reality is that these 'neutral' spaces impose their own rigid constraints, and the dream of 1968 that human beings are infinitely adaptable soon faded. (p. 3- 4)

Ma génération et moi avons vu et créé du théâtre dans ces boîtes noires (*black-box studios*) qui incarnaient l'idéal de l'espace vide de Peter Brook. Malgré les immenses possibilités offertes par ces environnements, ils finissent inévitablement par révéler leurs limites et trahir leurs promesses de liberté. Quelques années après avoir publié le livre cité ci-haut, Wiles est revenu à la charge dans *A Short History of Western Performance Space* (2003) :

In my final chapter I shall argue that twentieth-century theatre has been characterized by the rise and fall of the 'empty space'. 'I can take any empty space and call it a bare stage', said Brook in the classic statement of this theory; and again: 'no fresh and new experience is possible if there isn't a pure, virgin space ready to receive it'. Brook's empty space is like the blank canvas of a modernist painter. By the end of the twentieth century it became clear that, just as virgins always have characters, so every canvas has a specific texture, colour and form, and an invisible label marked 'Art'. (p. 4)

Wiles s'en prenait surtout à cette idée qu'un espace vide soit forcément neutre. Plusieurs décennies plus tôt, dans le domaine scientifique, la physique avait dû elle aussi renoncer au modèle d'un espace vide pour faire place à une conception de l'univers où l'espace contient autre chose que du rien. Fait cocasse : avant ces révolutions scientifiques, la physique théorisée par Newton décrivait l'espace vide comme un « *bare stage* ». Mais depuis le début du XXe siècle, la science physique a dû admettre que Newton avait tort sur ce point et que malgré l'absence de matière, le plateau n'est pas nu, l'espace n'est pas vide.

Le modèle de l'espace vide évoque un idéal virginal et dépouillé d'artifices, une forme de retour aux sources. Dans *Tragedy in Athens* (1997), David Wiles a démontré que l'espace vide ne correspond pas aux origines (occidentales) du théâtre.

My theme in this book will be that the Greek theatre was not an empty space. Greek performances were created within and in response to a network of pre-existent spatial relationships. (p. 4)

I shall argue in this book that Greek tragedy was a spatial construct, organised in relation to spatial oppositions that were rich in association for the Greek audience. The texts presuppose performance in a space that was not neutral or 'empty' but semantically laden. (p. 62)

Le théâtre de l'antiquité grecque ne comportait pas de frontière marquée entre le réel et la fiction comme celle que l'on retrouve généralement dans le théâtre de nos jours.

Le ciel et les montagnes qui entouraient les théâtres de l'antiquité faisaient partie de la même réalité que les personnages et le public qui assistait à la performance.

1.2 L'expérience cartésienne

Dans *A short history of Western performance space* (2003), Wiles émet l'hypothèse que la séparation marquée entre la scène et la salle s'est imposée parallèlement avec la pensée de Descartes.

What Descartes installed in the centre of the skull was effectively a miniature theatre where the self could contemplate reality and decide how to deal with it, before sending appropriate messages down the hydraulic system to the body. This miniature theatre was a secure home for the self or ego to reside in, safe from the Inquisition that nobbled Galileo, but the price was a certain detachment, reality viewed for ever at one remove. (Wiles, 2003 : p. 4)

Descartes n'est pas le seul responsable de cette frontière marquée entre la scène et la salle caractéristique au théâtre frontal qui continue d'être la forme majoritairement produite aujourd'hui.

Le théâtre à l'italienne was a space that turned upon competing and contradictory premisses: the idealist proposition, harking back to Plato, that one can look into the human soul; the materialist proposition, harking back to Aristotle, that reality exists out there to be observed and imitated on a stage (p. 238)

Le théâtre *in situ* construit des performances en fonction et à partir d'un lieu précis. Cette forme de théâtre crée des contextes où les spectateurs et les acteurs partagent la même réalité. C'est une approche artistique qui ne se contente pas de quitter le bâtiment théâtral, mais qui cherche à échapper à la « *Cartesian condition* » (Wiles, 2003 : p. 4), à cette séparation entre l'art et le réel.

1.3 *Site-specific art*

Analysts of theatre have been slower than analysts of modern art to perceive how far meaning is a function of space, and how performance in the second half of the twentieth century has been the product of a particular aestheticizing environment. (Wiles, 2003 : p. 258)

La démarche de création théâtrale *in situ* s'apparente à celle de l'art *in situ*, une pratique en arts visuels qui consiste elle aussi à créer en fonction d'un lieu précis. David Wiles est professeur à l'Université d'Exeter (*Drama*), et c'est Nick Kaye, professeur au même endroit (*Humanities*), qui a publié en 2000 *Site-specific art*, un ouvrage qui a marqué la pensée théorique sur le sujet.

This book is concerned with practices which, in one way or another, articulate exchanges between the work of art and the places in which its meanings are defined. (p. 1)

La recherche de Kaye aborde les œuvres comme des « pratiques », sans préciser à quelle discipline elles appartiennent puisqu'*a priori*, toutes les formes d'art peuvent « articuler des échanges » avec un lieu. Parmi les œuvres analysées dans son livre, certaines sont issues d'une discipline artistique précise, comme celles des artistes visuels Michelangelo Pistoletto et Daniel Buren, tandis que d'autres sont plus difficiles à classer, comme ces chœurs de Meredith Monk qui se déplaçaient lentement dans les escaliers d'une tour pour accomplir une œuvre qui était à la fois musique, danse, théâtre et architecture.

Cette idée que les lieux définissent le sens de leur contenu est fondée sur des notions de sémiotique :

(...) semiotic theory proposes, straightforwardly, that reading implies 'location'. To 'read' the sign is to *have located* the signifier, to have recognised its place within the semiotic system. (Kaye, 2000 : p. 1)

La construction du sens passe par la localisation du signe. L'art *in situ* n'est pas constitué seulement de signes ou de symboles, mais aussi d'une localisation précise de ceux-ci qui participe à la construction du sens de l'œuvre. Kaye se réfère à maintes reprises aux analyses du sociologue Michel de Certeau :

[...] *space is a practiced place*. Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers. In the same way, an act of reading is the space produced by the practice of a particular place : a written text, i.e. : a place constituted by a system of signs. (de Certeau 1984 : p. 117, cité dans Kaye, 2000 : p. 4)

Kaye poursuit la réflexion du sociologue et en vient à formuler que le lieu est un « *ordering system* », un système capable de produire de l'ordre.

In this sense, de Certeau does not read place as an order , but as an ordering system , while spatial practices do not reproduce fragments of a given order, but operate as ordering activities , whether that activity be walking, reading, listening or viewing. (Kaye, 2000 : p. 5)

L'usage du lieu fait agir le système d'ordre qu'il contient, ce qui a pour résultat de donner un sens à cet espace. « Thus, different and even incompatible spaces may realise the various possibilities of a single place. » (Kaye, 2000 : p.4) Le système opère de manière différente selon l'usage qu'on en fait ce qui permet de produire différents espaces à partir du même lieu.

Pour illustrer quelques aspects fondamentaux de l'art *in situ*, Kaye utilise comme exemple une œuvre de l'artiste minimaliste Robert Morris. Créée en 1966, *Untitled* était un cube de bois peint en blanc, d'une dimension trop grande pour être contemplé comme un objet et trop petite pour imposer sa présence comme un monument. La forme et la couleur du cube étaient le reflet explicite des quatre murs blancs de la galerie dans laquelle il était exposé. Un espace présumément neutre qui isole le visiteur avec l'œuvre. Morris incluait le visiteur dans l'œuvre en le plaçant entre deux formes qui se répondaient. Le visiteur à l'intérieur de l'œuvre n'était plus en mesure de contempler celle-ci avec détachement. Il était à la fois le sujet confronté à l'objet de l'œuvre, et une partie de l'œuvre elle-même.

It was the notion that the object recedes in its self-importance. It participates in a complex experience that includes the object, your body, the space, and the time of your experience. It's locked together in these things. (Morris, 1997, cité dans Kaye, 2000, p. 27)

Par la suite, Morris a poussé l'idée un peu plus loin, et pour *Untitled (Mirrored Cubes)* (1965), plusieurs cubes étaient installés dans la pièce et leurs surfaces étaient recouvertes de miroirs. Les surfaces reflétaient l'espace autour et les personnes qui

les regardaient. Le reflet des visiteurs dans les miroirs rendait leur participation à l'œuvre explicite.

Here, then, the *untitled (Mirrored Cubes)* direct the viewer's attention back toward her own effort, in real space and real time, 'to locate, to place' the sculptural work, exposing and articulating the viewer's *performance*. (Kaye, 2000, p. 30)

Les notions qu'illustre Kaye à travers ces exemples se retrouvent au cœur des démarches *in situ* : l'espace autour de l'œuvre comme partie intégrante de celle-ci; l'oscillation sujet-objet qui assouplit la distinction entre les deux, et la mise en jeu du visiteur/spectateur.

1.4 *Site-specific performance*

En 2010 est paru *Site-specific performance*, une monographie de Mike Pearson qui réunit des textes qu'il a écrits au sujet de sa propre pratique dans le domaine de la performance *in situ*. Pearson a fait ses débuts dans les années 1990 avec la compagnie galloise Brith Gof, où il fait la rencontre du scénographe Clifford McLucas (qui a signé un chapitre dans le *Site-specific art* de Nick Kaye). C'est au cours de leurs collaborations avec Brith Gof que Pearson et McLucas vont développer ensemble le modèle de « l'hôte et du fantôme » pour décrire les relations particulières entre le lieu et la performance dans un contexte de création *in situ*.

McLucas began to characterize site-specific performance as the coexistence and overlay of two basic sets of architectures, those of the *existant* building or what he later called the *host*, that which is *at site* and those of the constructed scenography or the *ghost*, that which is temporarily brought *to site*. (Pearson, 2010 : p. 36)

Le lieu est l'hôte de la performance qui vient la hanter un certain temps avant de disparaître. L'emploi du mot *host* a un effet anthropomorphique sur le lieu qui

apparaît maintenant comme un personnage et, donc, doté d'une identité. L'hôte est celui qui reçoit, il était déjà là avant l'arrivée de l'invité, et il demeurera sur place une fois que celui-ci aura quitté. Et de son côté, l'image du fantôme nous rappelle que la réalité de la performance n'est pas celle du lieu qu'elle vient hanter. Le public est alors un témoin (*witness*) du phénomène de ce lieu « hanté » par la performance, plutôt que le spectateur d'une représentation.

En comparaison aux approches exposées dans le livre de Nick Kaye, on remarque que le modèle de Pearson-McLucas déplace l'attention des questions spatiales vers des éléments de narration. Dans *Theatre/Archeology* (2001), coécrit avec Michael Shanks, Pearson propose la définition suivante :

Site-specific performances are those conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces ; existing social situations of locations, both used and disused ; places of work, play and worship – cattle-market, chapel, factory, cathedral, railway station, museum. (p. 23)

Le travail artistique de Pearson témoigne de sa formation d'archéologue. Ses performances se nourrissent des événements qu'un endroit a connus et mettent en scène la mémoire d'un lieu. Pour Pearson, un lieu est un espace stratifié, un palimpseste où l'écriture la plus récente, la plus lisible est susceptible d'en cacher d'autres plus anciennes. De ce point de vue, la performance qu'on crée dans le lieu ajoute une couche au palimpseste et peut faire écho aux récits des strates plus anciennes camouflées sous les usages actuels. Le lieu devient un endroit d'où on peut faire resurgir les fantômes du passé.

1.5 Palimpseste ou espace transitionnel?

Dans un article publié en 2004 intitulé *Palimpsest or Potential Space? : Finding a vocabulary for site-specific performance*, Cathy Turner, une autre professeure de l'université d'Exeter (*Drama*), fait valoir que les modèles de l'hôte et de son fantôme, ainsi que celui du palimpseste, ne rendent pas compte des relations d'intersubjectivité qui peuvent émerger des contextes de performance *in situ*. Pour décrire ces phénomènes, elle fait appel à « l'espace transitionnel », un modèle conçu par le psychanalyste D.W. Winnicott pour désigner l'espace imaginaire créé par la mère et l'enfant dans les premières phases de la vie.

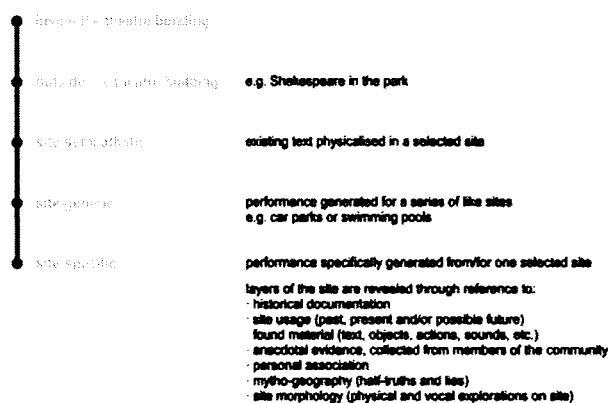
This space belongs neither to mother nor to child, but to both simultaneously. It separates them, but it also connects them. It is both a physical space, the environment of the child's play, and simultaneously, a metaphor for the relationship of mother and child. The child's physical space cannot be a 'potential space' without the bond between them; [...] It is a paradoxical space: objects and identities are both separate and merged, simultaneously. [...] The distinction between 'inner' and 'outer' worlds need not to be made explicit. (C. Turner, 2004 : p. 379)

Turner fait un parallèle entre l'ambiguïté de l'espace transitionnel de Winnicott et la manière dont la performance *in situ* peut parfois estomper la frontière entre la réalité et la fiction. Comme le nourrisson qui ne saisit pas clairement la différence entre sa mère et lui, le spectateur d'une œuvre *in situ* a parfois de la difficulté à départager ce qui appartient au lieu, au « réel », et ce qui fait partie de l'œuvre. Les frontières d'une œuvre *in situ* sont parfois difficiles à établir, comme celles de l'espace transitionnel, et le spectateur se demande s'il est vraiment à l'extérieur de l'œuvre, « *outer world* », où s'il fait partie du « *inner world* » de celle-ci. Cette ambiguïté rappelle celle que décrivait l'artiste Robert Morris plus haut dans cette section.

Les aspects intersubjectifs de la performance *in situ* font partie de ses caractéristiques fondamentales et les idées de Winnicott semblent utiles pour les analyser. Le public est un peu plus que le témoin que décrit Mike Pearson, il fait partie d'un jeu auquel on le convie, il ne se contente pas de vivre une expérience, il participe, consciemment ou non, à la construction de celle-ci.

La grande quantité de textes parus au sujet de la performance *in situ* depuis deux décennies donne l'impression d'un champ d'activité en croissance. Toutes ces publications démontrent également la grande variété des approches, de sorte qu'« aucune méthodologie ou définition claire ne semble possible », comme l'a écrit Simon Persighetti en 2000, dans un texte publié par *Wrights & Sites*. Cette compagnie, basée, quelle surprise, à Exeter, se décrit comme un « *group of artist-researchers with a special relationship to site, city/landscape and walking* ». La compagnie *Wrights & Sites* a créé des performances *in situ* dans différentes villes d'Europe. Leurs œuvres se caractérisent par le recours à des trajets dans la ville et par les liens qu'elles tissent avec la communauté locale. Le site internet « <http://mis-guide.com> » est riche en documentation sur les différents projets de la compagnie depuis quinze ans. Les membres y ont contribué plusieurs textes de réflexion, et Stephen Hodge a produit une échelle qui classe les performances en fonction du type de lien qu'elles entretiennent avec le lieu :

Sketch for a continuum of site-specific performance



(2001, Récupéré le 25 août 2015 de <http://mis-guide.com/ws/documents/politics.html>)

Ce tableau donne une idée d'une variété de liens qu'il est possible de créer entre une performance et l'endroit où elle a lieu. Par contre, la classification qu'il propose en fonction de différents termes est incomplète et certainement discutable. À ce sujet, Mike Pearson a écrit dans *Site-specific performance* :

I avoid defining a *type*, be it site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related. (...) In this book I attempt to distinguish practices whose definitions often begins with a negative, as performance using "non-theatre locations". (Pearson, 2010 : p. 1)

Pour Pearson, la performance *in situ* est un vaste champ d'activité dont la principale caractéristique est de se situer à l'extérieur des frontières du théâtre. Il semble cohérent qu'il évite de tracer des limites à l'intérieur de ce territoire de liberté.

1.6 Art contextuel

En dehors des champs de recherches explorés jusqu'à présent dans ce chapitre, on peut associer la performance *in situ* au domaine de l'art contextuel formulé par Paul Ardenne. Malgré l'extrême variété des pratiques à première vue disparates qu'Ardenne rassemble sous la bannière d'art contextuel, « toutes retrouvent pourtant une cohérence d'ensemble sitôt envisagée sous l'angle de l'attachement au principe qui les fonde : la réalité. » (Ardenne, 2002 : p. 17)

L'étymologie du mot contexte renvoie au latin *contextere*, tisser avec, de sorte qu'« un art dit "contextuel" regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de "tisser avec" la réalité ». (Ardenne, 2002 : p. 17). Une performance créée dans un lieu réel constitue une des formes de tissage décrites par Ardenne. Cette interaction avec le réel débouche sur l'inévitable question : « qu'est, au juste, la "réalité", cette somme de circonstances? » (Ardenne, 2002 : p. 13)

Une des principales caractéristiques de l'art contextuel est de se manifester à l'extérieur des lieux spécialisés que sont les musées, les galeries, les théâtres et les salles de concert. Sortir l'art de ses espaces réservés peut avoir toute sorte d'effets et Ardenne a recours à la caverne de Platon pour les décrire :

Sortir l'œuvre de la caverne, c'est en modifier la nature, passer de la forme qui recherche ou produit l'effet plastique à une forme qui épouse les faits concrets pour en rendre compte, pour mieux les mettre en perspective ou les soumettre à un examen critique. (Ardenne, 2002 : p. 35)

À l'image de la caverne, les lieux spécialisés conçus pour la diffusion artistique permettent de contrôler l'espace, de créer la noirceur et le silence, des possibilités

auxquelles l'artiste contextuel doit renoncer. Il ne peut pas contrôler la réalité avec laquelle il interagit ni prévoir les résultats exacts des gestes qu'il va poser.

Pour l'artiste contextuel, on l'a compris, il s'agit moins d'imposer des formes stricto sensu, nouvelles ou non, que d'interagir avec le « texte » que constitue toute société, texte par nature inachevé et qui offre toujours matière à discussion dans le cas de la société démocratique — par excellence celle de la négociation, de l'alternative et du contrat social évolutif. (Ardenne, 2002 : p. 35)

De la même manière, la performance *in situ* cherche à interagir avec le monde *tel qu'il est*, à éliminer la frontière entre l'art et la société.

1. 7 Le théâtre et son lieu

Dans *A Short History of Western Performance Space* (2003), David Wiles examine sept types d'espaces utilisés pour la performance théâtrale depuis l'Antiquité. Sa recherche est en partie motivée par les insatisfactions qu'il éprouve vis-à-vis ce qu'il appelle le « *commodity theatre* »

In professional theatre the show is a commodity subject to constant transposition : it moves from the designer's model box into the rehearsal room, into the theatre just before the tech ; then perhaps it will move from the studio theatre to the main house, which may be empty or full, and then transfer to a London venue, or be taken to a festival – yet the show is deemed throughout to be an ontological constant. (Wiles, 2003 : p. 1)

Selon Wiles, cette autonomie entre la performance et le lieu qui caractérise le *commodity theatre* est le résultat d'une pratique théâtrale textocentrique : « The play-as-text can be performed *in* a space, but the play-as-event belongs to the space, and makes the space perform as much as it makes actors perform. » (2003 : p. 1) L'objectif de son livre est de démontrer qu'il n'en a pas toujours été ainsi et sa brève

histoire contient sept études distinctes construites autour de sept modèles d'espaces de performance. L'examen de ces différents types d'espaces met en lumière les relations possibles entre la performance théâtrale et l'endroit où elle a lieu. Le premier chapitre du livre, *The Sacred Space*, rappelle les origines rituelles du théâtre de la Grèce antique. Le cercle de l'agora, dont le théâtre s'est servi pour le chœur, était utilisé à l'origine pour les danses circulaires du rite de Dionysos. La tragédie grecque est apparue dans un espace sacré, chargé d'une valeur spirituelle, tout le contraire de neutre en somme. Par la suite, la notion de sacré s'est peu à peu éloignée du théâtre pour réapparaître au XXe siècle dans le discours de plusieurs artistes. Notamment chez Antonin Artaud, Peter Brook, et Jerzy Grotowski qui a écrit que le théâtre qu'il créait « répond à un besoin que les églises ne remplissent plus. » (Wiles, 2003 : p. 243)

L'espace théâtral de la Grèce antique était aménagé dans un site naturel complètement ouvert sans murs ni plafond pour le séparer du reste du monde. Wiles observe que la transition de l'espace théâtral vers des lieux intérieurs a suivi les transformations de l'espace spirituel en Occident.

Since Greek theatre was concerned with relations between the human and the divine, it was important to see actors stamping on the beaten earth, gazing into the sky, and standing before a wild and open landscape or seascape. Roman Stoic beliefs to some extent anticipated Christianity, regarding the gods as a more generalized presence, and implying that human beings should aim to control nature, not respond to its animate properties. The Romans enclosed their theatrical stages within high walls, and used an awning to shut out the sun, so insulating the restive or tragic world of the play from the natural world and from everyday life. (Wiles, 1997 : p. 40)

Dans la Grèce antique, le ciel, le soleil, les montagnes faisaient partie de l'espace du sacré, tandis que pour les religions chrétiennes qui ont dominé l'Occident par la

suite, la nature est un espace sauvage et hostile et le sacré est un lien privilégié qu'entretiennent les humains avec le créateur. Le sacré a déserté la nature pour s'enfermer dans les églises et quelques siècles plus tard, le théâtre s'est emmuré lui aussi.

Le théâtre extérieur de la Grèce antique créait un espace de performance sans limites visible et le soleil lui-même en faisait partie. La position des spectateurs devait faire face au sud pour que les entrées se fassent à l'est, là où le soleil se lève, et pour que la mort se situe à l'ouest, là où le soleil se couche.

For all peoples in the northern hemisphere, in pre-industrial society, the movement of the sun, moon and stars through the sky offers reassurance that left-to-right is the natural direction of narrative movement. [...] The south-facing spectator in the Theatre of Dionysys experienced the sun moving from his left to his right in the course of his day in the theatre, and his vision and personal comfort were determined by the sun's position. This perceptible path of the sun suggests the presence of a transhuman force that humans can either go with or go against. (Wiles, 2003 : p. 139)

Avant que n'apparaisse l'idée d'un décor représentant un autre lieu que celui partagé par les acteurs et les spectateurs, les performances théâtrales étaient conçues pour des endroits précis qui participaient à la construction de leur sens.

À travers ces sept récits, Wiles explore différentes pratiques théâtrales qui, pour la plupart, étaient fortement liées aux endroits où elles avaient lieu. Pour Wiles, le théâtre en Occident s'est manifesté dans différents types d'espaces, créés à partir de lieux précis, et la pratique du *commodity theatre* a peu à peu rompu ces liens entre la performance et l'endroit où elle a lieu. Wiles n'aborde pas directement le sujet du théâtre *in situ*, mais dès le début de son ouvrage, il cite plusieurs paragraphes d'un

manifeste que Mike Pearson a écrit en 1998, dans lequel il exprimait ses propres difficultés avec la pratique théâtrale contemporaine :

I can no longer sit passively in the dark watching a hole in the wall, pretending that the auditorium is a neutral vessel of representation. It is a spatial machine that distances us from the spectacle and that allies subsidy, theatre orthodoxy and political conservatism, under the disguise of nobility of purpose, in a way that literally 'keeps us in our place'. I can no longer dutifully turn up to see the latest 'brilliant' product of such-and-such in this arts centre, where I saw the latest 'brilliant' product of others only yesterday, a field ploughed to exhaustion. (Pearson cité dans Wiles, 2003 : p. 2)

Dans un chapitre intitulé *The Cave*, Wiles associe ce type de théâtre, complètement détaché du spectateur, à la métaphore de la caverne de Platon. Pour le philosophe, la vraie nature de la réalité échappe aux humains qui ne peuvent saisir que ce que leur sens leur transmet. Notre perception de la réalité est l'équivalent des ombres projetées sur les murs d'une caverne et nous ne pouvons savoir d'où viennent ces images. Ce modèle d'un écran devant nous qui nous renvoie les images d'un monde inaccessible prépare le terrain pour le « commodity theatre » et son monde d'illusion, prototype du cinéma et de toutes les autres réalités virtuelles d'aujourd'hui et de demain.

1. 8 Performance et théâtre

Dans *Site-specific art*, Nick Kaye fait plusieurs fois allusion à la performance du lieu : « site-specific practices are identified, here, with a working over of the production, definition and performance of 'place'. » (Kaye, 2000 : p. 4) Dans ce contexte, performer signifie pratiquer, utiliser un lieu. Un type de performance que Kaye rapproche de celle de la lecture. Comme le lieu, le langage est un système d'ordre que le lecteur performe au moment de la lecture.

Indeed, where the location of the signifier may be read as being performed by the reader, then the functioning of language provides an initial model for the performance of place. (Kaye, 2000 : p. 4)

Même si l'œuvre n'inclut aucune présence humaine, le lieu est performé par l'artiste qui utilise son système d'ordre, et il est performé de nouveau par la personne qui le visite. La création *in situ* met à profit les aspects performatifs des lieux décrits par Michael Fried il y quelques décennies :

In forcing an incursion of the time and space of viewing into the experience of the work, Fried argues, minimalism enters into a realm which 'lies *between the arts*', where 'art degenerates as it approaches the condition of theatre' (Fried 1968: 141). In emphasising the transitory and ephemeral act of viewing *in the gallery*, minimalism enters into the theatrical and performative. (Kaye, 2000 : p. 3)

De son côté, Mike Pearson annonce ses couleurs dès la première page de *Site-specific Performance* :

I prefer 'performance' : to embrace the fullest range of practices originating in theatre and visual art, and to demonstrate affiliations with the academic field of performance studies. (Pearson, 2010 : p. 1)

Dans le domaine des arts visuels, le mot performance désigne une activité artistique qui s'oppose à toute forme de théâtralité ou de fiction, mais Pearson ne s'impose pas de telles restrictions puisqu'il reconnaît une double origine au terme. En 2007, Playwrights Canada Press a fait paraître *Environmental and Site-Specific Theatre*, un recueil d'articles édité par Andrew Houston et, en 2012, Palgrave MacMillan a publié *Performing Site-Specific Theatre*, un ouvrage collectif dirigé par Anna Birch et Joanne Tompkins. Les titres choisis pour ces deux livres et les textes qu'ils

rassemblent démontrent que la création *in situ* n'est pas réservée au territoire de la performance, mais qu'elle peut également apparaître dans le domaine du théâtre.

1.9 Momentum et le théâtre *in situ*

En général, l'expression théâtre *in situ* (plutôt que performance *in situ*) est utilisée lorsqu'il s'agit d'œuvres qui mettent en scène un texte du répertoire théâtral. Or, aucune des cinq œuvres du corpus ne mettait en scène un texte du répertoire théâtral. Alors, pourquoi parler de théâtre plutôt que de performance *in situ*?

D'une part parce que les neuf membres de la compagnie ont une formation et/ou une expérience substantielle en théâtre. L'expression théâtre *in situ* n'existait pas au moment où nous avons présenté les œuvres examinées dans cette recherche. Nos spectacles étaient conçus comme du théâtre dans des lieux non théâtraux. Il ne nous est jamais venu à l'esprit que nos productions étaient devenues de la performance simplement parce qu'elles n'avaient pas lieu dans un théâtre.

Mais la raison principale pour laquelle nous préférons parler de théâtre, c'est que Momentum n'a jamais souhaité renoncer à la théâtralité. Au contraire, notre intérêt pour le théâtre *in situ* était lié à la rencontre qu'il opérait entre la réalité d'un lieu et la fiction d'un personnage théâtral. Les créations *in situ* de Momentum ont toujours inclus des éléments de fiction, incarnés par les comédiens, qui entraient en dialogue avec la réalité du lieu. Cette dualité était présente dans les cinq productions qui font partie du corpus. La présence constante de cette théâtralité fait en sorte qu'il est plus juste de parler de théâtre *in situ* que de performance. Il faut cependant garder en tête que le théâtre *in situ* favorise l'émergence de phénomènes caractéristiques à la performance et que, pour cette raison, il peut être abordé comme une forme de théâtre performatif.

CHAPITRE II

FLAIRER LE TERRITOIRE

Ce chapitre présentera le contexte qui a vu émerger les œuvres examinées et les outils qui seront employés pour les analyser. Je vais tout d'abord décrire mes premiers contacts avec le théâtre *in situ* en tant que spectateur, avant de livrer un bref historique de Momentum, la compagnie qui a créé les cinq performances qui constituent le corpus de cette recherche. J'exposerai ensuite les modèles théoriques qui me serviront dans l'étude de ces productions et la dernière partie donnera un aperçu des approches théoriques qui seront mises à contribution.

2.1 Expériences de spectateur

Hormis le Théâtre Zoopsie, et bien avant Momentum, depuis plus de vingt ans qu'il se produit — bien qu'avec des pauses —, le Théâtre Acte 3 a été le premier à convier des spectateurs dans plusieurs lieux aussi inattendus que spectaculaires (Vaïs, 2005 : p. 172).

Comme l'a écrit Michel Vaïs, Momentum n'est pas la première compagnie au Québec à créer du théâtre *in situ*. À la fin des années 1980, j'ai pu assister à quelques-unes de ces propositions théâtrales livrées dans des endroits inusités. Plusieurs de ces expériences de spectateur furent marquantes et ont nourri les désirs artistiques qui ont mené à la formation de Momentum au début des années 1990.

Les premiers usages surprenants d'un lieu que j'ai pu voir sont ceux de la compagnie Carbone 14, à l'époque où elle se produisait à Espace libre. Bien qu'il s'agissait dans ce cas-là d'un édifice destiné au théâtre, les spectateurs qui entraient dans la salle sursautaient en apercevant les corps des comédiens prostrés *dans le sol*. Espace libre est un théâtre aménagé dans une ancienne caserne de pompiers et

Carbone 14 avait transformé les canalisations de l'édifice en espace de jeu. Quelques années plus tard, l'usage précédent du bâtiment était de nouveau mis à profit lorsque durant *Marat-Sade*, les grandes portes qui servaient autrefois aux camions de pompiers se sont ouvertes pour laisser entrer dans le théâtre une ambulance dont est descendue une dizaine de résidents d'un hôpital psychiatrique. La même compagnie a par la suite monté *Titanic* dans une cour de carcasses automobiles.

De son côté, le Théâtre Zoopsie, dirigé par Denis O'Sullivan, a créé *Dublin-Lachine* sur les rives du Fleuve du St-Laurent, une pièce inspirée par les vagues d'immigration irlandaise qui ont peuplé l'île de Montréal au XIXe siècle.

En 1989, j'ai assisté à *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, qu'Alice Ronfard avait mis en scène dans la chapelle du Grand Séminaire à Montréal. À chaque extrémité de l'immense plateau déployé dans toute la nef, la vidéaste Bénédicte Ronfard avait fait installer des écrans qui retransmettaient en temps réel des gros plans des acteurs. Je suis un athée qui n'est pas spécialement attiré par l'univers de Claudel, mais l'endroit, sa démesure, ce qu'il contenait de si clairement sacré et pourtant si difficile à définir, faisait résonner le texte avec une telle intensité que l'envoûtement était irrésistible. Malgré tout ce que cette œuvre doit à celles et ceux qui en faisaient partie, on ne peut nier le rôle majeur que cette église a joué dans l'expérience de cette pièce. De mon côté, c'était suffisant pour me convaincre de l'intérêt de produire du théâtre ailleurs que dans des salles de spectacle.

Et puis, il y a eu la première représentation intégrale de *La Trilogie des Dragons*, au Hangar #9 du Vieux-Port de Montréal. Le personnage de Stella, une enfant mentalement handicapée interprétée par Lorraine Côté, jouait avec une petite auto rouge dans le sable sur scène. 200 mètres plus loin, des phares d'auto se sont

allumés, un moteur a démarré et une auto s'est approchée, est passée derrière les gradins puis est entrée sur scène, et c'est à ce moment-là que le public a découvert la TR-6 rouge, comme le jouet de Stella, que conduisait Pierre Lamontagne (Robert Bellefeuille). Dans la troisième partie du spectacle, le personnage du vieil Anglais était perdu dans ses pensées intoxiquées et l'immense porte du hangar s'est ouverte pour dévoiler le fleuve et une dizaine de feux qui brûlaient dans des barils de métal de l'autre côté. Cette première représentation de l'intégrale de la *Trilogie* est entrée dans la légende puisque plusieurs personnes présentes prétendent qu'au moment où le personnage est sorti par la porte du hangar, une jonque chinoise a flotté devant lui, par hasard, sur l'eau du fleuve St-Laurent. J'y étais et je peux confirmer que la réalité et la fiction ont dansé ce soir-là un pas de deux érotique qui a plongé les gens présents dans un état second. De nouveau, l'endroit où a lieu la représentation, le hangar #9, a joué un rôle important dans la magie de cette performance.

2.2 Momentum

J'ai étudié en sciences et malgré ma passion pour la littérature, je n'étais pas attiré par le théâtre avant d'écrire et de monter une première pièce en 1984, à l'âge de 16 ans, avec les autres finissants de la Polyvalente Pierre-Laporte. Mais c'est l'année suivante, au Festival de Théâtre des Amériques de 1985, quand j'ai vu dans la même semaine, *Circulations*, du Théâtre Repère, *Le Rail*, de Carbone 14, et *Ne blâmez jamais les bédouins*, de René-Daniel Dubois, que tout a changé pour moi. C'est là que j'ai compris que la scène offrait des possibilités inouïes de création, dont les seules limites étaient l'imaginaire. J'ai compris que le théâtre pouvait plonger les spectateurs dans un état second au même titre que les rituels de musique forte (rock, pop, électro), qui demeurent pour moi l'équivalent moderne des rites dionysiaques. Mais j'ai surtout compris que le théâtre n'était pas qu'un art du passé et qu'il avait autant de potentiel pour l'avenir. Et si aujourd'hui René-Daniel Dubois nous dit

qu'il est nostalgique d'un théâtre qui n'existe plus, pour ma part, je continue d'être nostalgique d'un théâtre qui n'existe pas encore. Ces trois spectacles auxquels j'ai assisté en 1985 occupent une place importante dans l'ADN de ma pratique artistique, mais ils donnent aussi un aperçu du programme génétique de Momentum, puisqu'ils sont représentatifs du type d'aventures théâtrales qui attirent mes collègues autant que moi. Notre compagnie est née du désir de poursuivre un mouvement de création théâtrale qui conçoit la scène comme le territoire de tous les possibles.

Je n'ai pas étudié en théâtre et ma formation s'est amorcée à travers des projets amateurs, grâce notamment à *Créations etc...*, une compagnie qui s'était donné comme mandat de produire les œuvres des jeunes artistes, mais qui était majoritairement anglophone à cette époque. De sorte que je n'avais aucun réseau dans le milieu du théâtre professionnel francophone où j'aurais pu faire mes débuts. En 1988, je suis allé chercher du financement au programme Jeunes volontaires pour monter une adaptation de *L'Arrache-cœur* de Boris Vian. J'ai passé une annonce dans le journal *Voir* pour auditionner des comédiens professionnels, et c'est ainsi que j'ai bâti la distribution de huit personnages principaux et une dizaine de figurants. J'avais 19 ans à ce moment-là, mais comme la plupart des comédiens étaient plus vieux et avaient davantage d'expérience que moi, j'ai fait croire à tout le monde que j'en avais 23.

En 1989, j'ai demandé à trois des acteurs qui jouaient dans cette adaptation de *L'Arrache-cœur*, Dominique Leduc, Jean Olivier et Marcel Pomerlo, de se joindre à moi pour une autre aventure qui est devenue *Le dernier délire permis*, la première production de Momentum. Dominique et Marcel ont fondé Momentum avec moi et nous en faisons toujours partie vingt-cinq ans plus tard.

Depuis nos débuts, chaque année, nous avons dû répéter la mission et les orientations de la compagnie dans nos demandes de fonds. Nous sommes restés vagues le plus longtemps possible sur le sujet afin de préserver cet espace de liberté que nous nous sommes construit. Nous estimons que nos intentions se révèlent le plus clairement dans l'œuvre elle-même, une fois qu'elle a été présentée au public. Nous préférons éviter de définir les choses avant qu'elles n'existent.

Pendant la première décennie de son existence, de 1990 à 2000, Momentum s'est consacrée à créer et présenter des projets que j'ai dirigés. C'est au cours de cette période que j'ai demandé à Sylvie Moreau, Stéphane Demers, Céline Bonnier, François Papineau, Nathalie Claude et Stéphane Crête de rejoindre le trio d'origine. Depuis 1999, nous sommes neufs à Momentum et, depuis 2000, les projets sont proposés par l'un des membres de la compagnie.

Sur son site internet, Momentum se présente de la façon suivante :

Momentum est une compagnie qui réunit neuf artistes aux visions distinctes, rassemblés par un même désir de créer du théâtre contemporain et de transcender les frontières de la discipline. (Récupéré le 20 juillet 2015 de <http://www.momentumenligne.com/#!info/c161y>)

Sur une autre page, notre travail est décrit ainsi :

Depuis *Le dernier délire permis*, présenté au Théâtre la Licorne en janvier 1990, la compagnie a présenté 35 œuvres différentes, pour un total d'environ 590 représentations. Si les œuvres sont d'une variété parfois déroutante, on peut cependant les diviser en trois types de spectacle : Mutations, Performances et Paroles. (Récupéré le 20 juillet 2015 de <http://www.momentumenligne.com/#!historique/c2488>)

Cette présentation divisée en trois catégories thèmes identifie les trois pôles autour desquels gravitent les intérêts des neuf artistes de Momentum : l'interdisciplinarité, la performativité et la parole théâtrale.

2.3 Approches théoriques

Dès le premier moment où nous avons commencé à présenter du théâtre *in situ*, les questions sur cette pratique ont commencé à apparaître dans mon esprit. Elles y sont demeurées depuis. Cette recherche vise à approfondir ces questionnements pour voir ce qu'ils peuvent nous apprendre sur la pratique de Momentum et sur celle du théâtre *in situ* en général. Nos créations *in situ* n'étaient appuyées sur aucune réflexion théorique. Nous avons créé la plupart de ces performances sans jamais avoir entendu parler d'art *in situ* (ou de *site-specific art*). Notre démarche était intuitive et nos réflexions étaient alimentées par notre propre expérience à mesure que celle-ci se construisait.

Le premier objectif de cette démarche est d'analyser les cinq œuvres du corpus à l'aide des outils développés dans la recherche sur le théâtre *in situ*, exposés au chapitre I. Comment Momentum a-t-elle, sans le savoir, incarné les dynamiques connues du théâtre *in situ*? Le but est d'opérer une rencontre entre des discours théoriques et une pratique qui s'est construite en parallèle.

Par ailleurs, j'analyserai les œuvres en ayant recours aux outils de la pensée complexe d'Edgar Morin. La notion « écosystémique » qu'il a développée pour décrire les relations qui unissent un phénomène et son environnement semble pertinente pour éclairer les dynamiques entre le lieu et la performance dans un contexte de théâtre *in situ*. Le travail de Morin sera aussi mis à contribution par

l'entremise de ses « opérateurs de reliance » qui font partie de sa « réforme de pensée » et dont voici un bref exposé.

Le système

En effet, réémerge une idée connue depuis longtemps, à savoir que le tout est quelque chose de plus que la somme des parties; ou, dit autrement, un tout organisé, un système, produit ou favorise l'émergence d'un certain nombre de qualités nouvelles qui n'étaient pas présentes dans les parties séparées. (1997, Récupéré le 25 mai 2015, de <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>)

L'œuvre d'art est en elle-même un système qui combine différents éléments pour former un tout qui « (...) favorise l'émergence d'un certain nombre de qualités nouvelles qui n'étaient pas présentes dans les parties séparées. » Le théâtre *in situ* se distingue par l'interaction qu'il provoque entre les deux systèmes que sont la performance théâtrale et le lieu. La performance est une organisation de signes, de codes et d'actions qui forment un système et le lieu en est un autre. Le lieu précède et demeure après la performance. Il constitue une organisation autonome qui secrète ses propres signes et symboles. La création artistique *in situ* provoque des rencontres entre ces deux organisations pour en générer une troisième, celle de l'œuvre dans sa totalité.

La causalité circulaire

Exemple évident de ce type de boucle, nous-mêmes, qui sommes les produits d'un cycle de reproduction biologique dont nous devenons, pour que le cycle continue, les producteurs. Nous sommes des produits producteurs. (1997, Récupéré le 25 mai 2015 de <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>)

Comme Erika Fischer-Lichte l'a démontré (2010), l'esthétique de la performance — qui décrit de nombreux phénomènes caractéristiques au théâtre *in situ* — se nourrit de la co-présence entre spectateurs et acteurs. Cette co-présence entraîne des boucles de rétroaction (*autopoietic feedback loop*) qui constituent une forme de causalité circulaire telle que décrite par Morin.

La dialogique

J'entends « dialectique » non pas à la façon réductrice dont on comprend couramment la dialectique hégélienne, à savoir comme un simple dépassement des contradictions par une synthèse, mais comme la présence nécessaire et complémentaire de processus ou d'instances antagonistes. C'est l'association complémentaire des antagonismes qui nous permet de relier des idées qui en nous se rejettent l'une l'autre, par exemple l'idée de vie et de mort. Car, qu'y a-t-il de plus antagonistes que vie et mort? Bichat définissait la vie comme l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort. (1997, Récupéré le 25 mai 2015 de <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>)

J'ai l'habitude de décrire aux étudiants en mes propres termes le principe dialogique que Morin expose dans l'extrait qui précède. J'utilise l'expression « dualité cosmique » pour décrire les forces antagonistes au cœur de nos conceptions de l'univers : les polarités électriques du noyau l'atome, le yin et le yang, l'obscurité et la lumière, et je leur rappelle que la phrase la plus célèbre du théâtre exprime le dualisme au cœur de l'expérience humaine : *to be or not*. Le principe dialogique est présent dans la matière théâtrale, mais il s'agira de voir de quelle manière il peut s'exprimer différemment dans un contexte *in situ*. D'entrée de jeu, on constate que le fait de jouer une fiction théâtrale dans un lieu réel exacerbe le principe dialogique qui relie ces deux notions.

Le principe hologrammatique

Il signifie que dans un système, dans un monde complexe, non seulement une partie se trouve dans le tout (par exemple, nous êtres humains, nous sommes dans le cosmos), mais le tout se trouve dans la partie. Non seulement l'individu est dans une société, mais la société est à l'intérieur de lui puisque dès sa naissance, elle lui a inculqué le langage, la culture, ses prohibitions, ses normes; mais il a aussi en lui les particules qui se sont formées à l'origine de notre univers, les atomes de carbone qui se sont formés dans des soleils antérieurs au nôtre, les macromolécules qui se sont formées avant que naisse la vie. (1997, Récupéré le 25 mai 2015 de <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>)

Ce quatrième et dernier outil expose quelques caractéristiques spécifiques au théâtre *in situ*. Quand une performance est créée pour un lieu, celui-ci devient le tout, l'espace englobant, le cadre aux frontières floues qui participe à la construction de l'œuvre à l'intérieur. L'œuvre *in situ* crée un système où chaque « partie se trouve dans le tout » que représente le lieu. Inversement, chaque moment de la performance, chaque partie (chaque scène), inclut, d'une manière ou d'une autre, la présence du lieu (du tout).

Outre les approches théoriques de Morin et celles proposées par les recherches sur le *site-specific theatre*, les cinq œuvres du corpus seront analysées du point de vue du territoire. Cette notion est au cœur de ma propre position épistémologique depuis quelques années. Une réflexion qui peut se résumer par une formule déjà employé dans l'introduction de ce mémoire (p. 1) : « Nous habitons le territoire, mais le territoire nous habite lui aussi. » Une formule que l'on retrouve exprimée par l'adage populaire : « On peut sortir l'homme du bois, mais on (ne) peut pas sortir le

bois de l'homme. » On peut remplacer le bois par la Gaspésie², Paris, Shanghai ou Ivujivik, peu importe l'endroit, nous sommes en partie les créatures des territoires que nous avons habités. Nous sommes imaginés par nos gènes et sculptés par notre environnement. La notion de territoire intervient dans d'innombrables aspects de l'expérience humaine. L'enjeu précède l'apparition de notre espèce puisqu'il était déjà présent chez nos ancêtres du règne animal, jusqu'aux premiers organismes vivants qui ont dû interagir avec leur territoire pour assurer leur survie et celle de leur espèce. À quel moment de l'évolution sur terre a-t-on appris à se battre et à se tenir ensemble pour se défendre? La vie telle qu'on la connaît peut-elle se concevoir sans ce combat? Et combien de fois dans sa vie un individu va-t-il se demander s'il est « à sa place »?

J'aurai aussi recours aux « hétéropies » de Michel Foucault, une conception théorique que le philosophe a développé dans le cadre d'une conférence donnée au Cercle d'études architecturales, le 14 mars 1967.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies; (1984, Récupéré le 20 juillet 2015 de <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>)

² En date du 25 août 2015, la page Facebook « Tu peux sortir l'Homme de La Gaspésie... mais jamais La Gaspésie De l'Homme!!! » comptait 12 mentions « j'aime », tandis que celle « Tu peux sortir la fille de la Gaspésie, mais jamais la Gaspésie de la fille! » en comptait 2 983. Je laisse à d'autres le soin d'interpréter ces données qui témoignent d'un sentiment d'appartenance territoriale.

Foucault donne par la suite plusieurs exemples d'hétérotopies, cimetières, collèges, hôpitaux, des lieux séparés du reste du monde à l'intérieur desquels se reformule l'expérience humaine.

Je me servirai aussi des travaux de E.T. Hall qui a examiné, dans *The Hidden dimension* (1966), quelques traits communs entre le comportement territorial animal et celui des êtres humains.

Territoriality, a basic concept in the study of animal behavior, is usually defined as behavior by which an organism characteristically lays claim to an area and defends it against members of its own species. (Hall, 1966, p. 7)

Mais chez l'être humain, la territorialité va trouver d'autres formes d'expression et générer des enjeux qui sont propres à son espèce.

The removal of boundary markers and trespass upon the property of another man are punishable acts in much of the Western world. A man's home has been his castle in English common law for centuries, and it is protected by prohibitions on unlawful search and seizure even by officials of his government. The distinction is carefully made between private property, which is the territory of an individual, and public property, which is the territory of the group. (Hall, 1966, p. 10)

Hall expose dans son livre une échelle de proxémie qui identifie quatre types de distance physique entre les êtres humains : distance intime, personnelle, sociale et publique. Chacun de ces intervalles de distances indique différents types de rapports humains. La distance intime implique un contact physique entre les individus tandis qu'à l'autre extrémité de l'échelle, la distance publique débute à 10 mètres limite à partir de laquelle la présence d'un autre spécimen cesse d'avoir un effet sur nous. L'échelle de Hall sera utile pour analyser l'expérience du spectateur en termes de

proxémie, c'est-à-dire de sa proximité à la performance, mais aussi avec les autres spectateurs.

CHAPITRE III

MARQUER LE TERRITOIRE (LIEUX INTÉRIEURS)

Space is the place
— *Sun Ra*

Ce chapitre examinera les deux œuvres du corpus qui ont été créées dans des lieux intérieurs. *Helter Skelter* (1993) a connu deux versions préliminaires dans deux lieux différents avant la production définitive qui a été créée dans un troisième. *Cholestérol gratuit* (1999), la deuxième œuvre qui sera étudiée dans ce chapitre, a été créée au sixième étage d'un hôpital désaffecté du centre-ville de Montréal dans le cadre de la série *12 Messes pour le début de la fin des temps*.

3.1 L'espace plein de libertés : *Helter Skelter* (1993)

Après *Le dernier délire permis* en 1990 et *Nuits blanches* en 1992, j'ai proposé à Momentum de travailler sur un projet qui s'intitulerait *Helter Skelter*. L'expression désignait à l'origine une glissière pour enfants dans les parcs en Angleterre et c'est ce qui a inspiré aux Beatles les paroles d'une chanson parue en 1969 sur le *White Album* : « *When I get to the bottom, I go back to the top, and I turn and I slide, then I go for a ride (...)* ». L'expression est devenue tristement célèbre quelques mois plus tard lorsqu'elle a été retrouvée écrite sur les murs avec le sang des personnes assassinées à la maison de l'actrice de cinéma Sharon Tate. Ces meurtres sordides ont été désignés par la suite comme « les meurtres Manson » en référence à Charles Manson, le meneur du groupe de jeunes gens dont faisaient partie les assassins. Ce groupe se faisait appeler « La Famille » et vivait en commune dans le désert de la Californie.

Ces évènements m'intéressaient à cause des proportions mythiques qu'ils avaient prises dans la psyché nord-américaine. Ils mettaient en scène des éléments importants de la culture états-unienne : les demi-dieux de Hollywood, la contre-culture, les luttes raciales et sociales des années 1960, la manipulation politique, la Bible, le rock'n'roll, les Beatles. La photo de Charles Manson les yeux exorbités sur la couverture du *Time Magazine* avait terrorisé la population et le personnage était devenu une figure diabolique dans l'imaginaire populaire, comme en témoigne ses apparitions dans la série télévisée *The Simpsons*, pour ne citer que cet exemple. Ma perspective personnelle sur le sujet se fondait sur l'idée que les meurtres Manson avaient sonné le glas des mouvements de contestation aux États-Unis. Ils annonçaient le début de la fin du vent de changement qui avait (peut-être) soufflé en Amérique du Nord au cours des années 1960.

Helter Skelter est le seul élément du corpus qui a connu trois versions différentes dans trois lieux différents. Cette première partie du chapitre fournira donc l'occasion d'examiner de quelle manière différents lieux peuvent interagir avec le même projet. C'est la raison pour laquelle davantage d'espace sera consacré à l'analyse de ce premier cas.

3. 1. 1 1124, Marie-Anne Est

Comme le fait remarquer David Wiles dans *Tragedy in Athens* : « Le théâtre est avant tout un médium spatial, car il peut être privé de langage à l'occasion, mais jamais d'espace. » (1997 : p. 3) L'espace est au théâtre ce que la matière est au sculpteur, l'écran au cinéaste : il n'y a pas d'œuvre sans lui. Mais, dans la cité capitaliste, tout espace a une valeur foncière et chaque mètre carré est occupé. Le premier enjeu matériel de la création théâtrale est donc d'obtenir un accès, d'une manière ou d'une autre, à un espace quelconque, préférablement chauffé et éclairé.

Depuis ses débuts en 1990, Momentum a connu plusieurs espaces de travail différents. Comme dans plusieurs autres villes du monde, les artistes de Montréal occupent les territoires délaissés par la déflation industrielle, avant d'être délogés par la hausse des valeurs immobilières dans les quartiers qu'ils ont contribué à revitaliser. Le premier local dans lequel nous avons travaillé était celui que la compagnie Pigeons International partageait avec Imago Theatre. C'était rue St-Dominique, avant que le Plateau Mont-Royal ne commence à battre des records mondiaux de spéculation immobilière. C'est dans ce local où la neige tombait par les craques du puits de lumière que nous avons créé *Le Dernier délire permis*, avant de déménager la pièce au Théâtre la Licorne.

Pour tenter de régler cette question d'accès à l'espace, j'ai personnellement acheté un loft au 4060, boul. St-Laurent pour y héberger Momentum et moi-même. Je devais me prendre pour Andy Warhol ou quelque chose comme ça. Ce n'était pas une si bonne idée, surtout pour mes voisins. Nous avons tout de même réussi à y créer *Nuits blanches*, avant de transplanter le spectacle au Théâtre La Chapelle.

Entre 1990 et 1996, Manon Choinière a fait partie de Momentum et a contribué aux créations par l'éclairage, la scénographie et même les costumes, selon les productions. J'ai vécu avec elle les épreuves et les frustrations des entrées en salle à la Licorne et à La Chapelle. C'est Manon qui nous a présentés à Marie-Claude Joly, qui a tout d'abord travaillé avec nous à titre de directrice technique, mais qui est rapidement devenue notre directrice des miracles. Il me faut dire tout de suite que, sans Marie-Claude Joly, *Helter Skelter* n'aurait jamais été cette victoire que nous avons remportée sur l'impossible.

Après *Nuits blanches*, Manon et moi étions d'accord pour tenter l'aventure *in situ* et c'est elle qui est partie à la recherche d'un endroit où nous pourrions créer ET présenter *Helter Skelter*. L'objectif à ce moment-là n'était pas tant de s'évader du théâtre, mais plutôt d'éviter la rupture entre l'espace de répétition et le lieu de représentation. Cette volonté s'accompagnait d'un désir de se nourrir de l'architecture spécifique des endroits où nous allions travailler. Plutôt que de construire un décor, nous voulions laisser le lieu servir de décor principal.

Marie-Claude et Manon avaient réussi à louer le 3^e étage du 1124, rue Marie-Anne Est, une adresse où logent aujourd'hui un bureau d'architecte et une agence de publicité. L'édifice venait d'être rénové et l'espace était libre pour quelques semaines avant que les futurs locataires en prennent possession. L'étage était complètement ouvert et l'espace disponible était d'environ trois mille pieds carrés, divisés en deux moitiés égales séparées par quelques colonnes. Une des deux moitiés était fenestrée, l'autre pas. Les fenêtres laissaient voir un peu de ciel ainsi que les immeubles voisins. Dans l'espace entre les deux moitiés du local, il y avait un vieux monte-charge toujours en fonction, garni de son grillage métallique en accordéon.

Nous avions loué l'étage pour quatre semaines, les trois premières pour le travail de création et la dernière pour une série de présentations publiques des résultats de cet atelier. L'objectif principal de cette première étape de création était de partager les résultats de mes recherches avec les acteurs et de leur demander d'improviser des scènes à partir de ce matériel. Ce type de travail est à la base de plusieurs des créations de Momentum. L'équipe de cet atelier était composée de neuf acteurs et de moi-même. Avec Marc Dessaulles, j'accompagnais musicalement les scènes des comédiens, au besoin.

La première journée de l'atelier, l'équipe est réunie dans le local sur Marie-Anne qui sent encore la peinture fraîche. Je suis un peu nerveux, je n'ai jamais travaillé avec James Hyndman, Patrick Goyette et Nathalie Claude. Je connais un peu Nathalie, mais je ne sais pas à quel point les deux autres sont habitués au travail collectif de création. Tout le monde s'est changé en vêtements mous et les gens se rassemblent en cercle pour s'échauffer lorsque le système d'alarme, fraîchement installé, se met à sonner. C'est un son strident dans un local vide aux murs de ciment et de verre. J'essaie de l'ignorer et d'amorcer les premiers mouvements, mais ça n'a aucun sens. Je me souviens à ce moment-là d'avoir lu quelque part que les sonneries d'alarme étaient spécialement conçues pour s'attaquer au système nerveux et faire paniquer les cambrioleurs. À l'aide de quelques sacres, j'intime mon collègue Stéphane Demers de faire quelque chose, mais qu'est-ce que je veux qu'il fasse? J'ai chaud, le son est trop fort, tout le monde me regarde et attend que je fasse quelque chose alors je le fais. Je vais vers le haut-parleur du système d'alarme et je tire de toutes mes forces. Le fil se rompt. Silence. Soulagement.

On reprend nos exercices, mais inévitablement, le propriétaire qui vient de dépenser beaucoup d'argent sur son immeuble, fait son entrée dans le local et constate les dommages que j'ai causés. Heureusement, Manon et Marie-Claude apparaissent à temps pour empêcher l'homme de s'en prendre à mon intégrité physique. Mais avant qu'elles n'arrivent à le sortir de la pièce, il a quand même le temps de me crier : « Toi, quand un chien jappe, est-ce que tu le tues? » Je comprends la colère du propriétaire et je crois que sa référence aux chiens vient peut-être du fait que, d'une certaine manière, je viens de pisser sur mon territoire.

Ce court récit illustre certaines difficultés caractéristiques à la pratique du théâtre *in situ*. Les professionnels du théâtre ont l'habitude de travailler dans des endroits qui ont été conçus pour eux ce qui fait en sorte qu'ils sont toujours, d'une certaine

manière, accueillis dans ces lieux. Que ce soit les espaces de répétitions ou de représentations, les artistes sont chez eux, à leur place. Les lieux spécialisés dédiés à l'expression artistique font partie d'une *praxis* culturelle solidement ancrée et choisir d'y déroger constitue une forme de transgression. C'est un peu comme sortir les animaux du zoo, les prisonniers des pénitenciers ou les fous de l'asile. L'image paraît moins grossière lorsqu'on se rappelle que Platon considérait le théâtre et les autres arts comme dangereux pour la société. Quoi qu'il en soit, l'artiste qui choisit de sortir du terrain de jeu que lui accorde la société se place automatiquement en situation d'illégitimité et il n'aura plus droit aux égards, aux traitements parfois princiers auxquels il peut s'attendre dans un environnement destiné à sa pratique.

3. 1. 1. 1 Modus operandi

Notre méthode de création intégrait différentes approches dont quelques-unes étaient inspirées des Cycles Repères. Pendant trois semaines, les comédiens ont créé de courtes scènes à partir d'éléments concrets³ (les fameuses « ressources sensibles »). Ces ressources incluaient : une trentaine de personnages qui avaient été touchés de près ou de loin par l'affaire Manson et une dizaine d'endroits réels associés à des événements précis. Parmi cette liste de lieux possibles, il y avait une maison de Beverly Hills, le désert de Death Valley, une salle d'interrogatoire, une prison, etc. À ces sources d'inspiration tirées de la documentation historique s'ajoutaient des objets matériels : des accessoires, des costumes ainsi que notre lieu de travail lui-même et les différents espaces qu'il permettait de créer.

³ Concret est utilisé ici par opposition à abstrait. Les ressources sensibles peuvent être immatérielles, comme des récits ou des événements, mais elles ne peuvent être abstraites comme des concepts, des idéologies ou des sentiments. Cette distinction a le grand mérite d'éloigner la tentation du théâtre à thèse, de la pédagogie ou d'autres formes d'utilitarisme. La méthode des Cycles Repères se nourrit de ressources sans savoir où elles vont mener, une approche qui nous paraît préférable à celle qui consiste à illustrer quelque chose qu'on connaît et que l'on croit comprendre.

Les acteurs se séparaient en petits groupes et avaient trente minutes pour préparer une scène qu'ils présentaient aux autres par la suite. Nous appelions ces scènes des « improvisations », à cause du peu de temps alloué à leur création, mais c'est un abus de langage puisque les scènes étaient préparées. Les dialogues, s'il y en avait, étaient improvisés, mais il n'était pas exclu d'avoir recours à des textes écrits. Ce type de travail a pour objectif de créer du théâtre directement par le jeu des acteurs plutôt que de passer par l'écriture d'un texte. Il peut arriver que la démarche génère une écriture sur papier⁴, mais qui constituera alors une forme d'aboutissement plutôt qu'un point de départ comme c'est le cas lorsqu'on monte un texte de répertoire.

3. 1. 1. 2 Éléments d'architecture

Au cours de cette première étape, les différents espaces que le lieu permettait de créer ont excité les imaginaires et les acteurs ont utilisé le local d'une foule de manières différentes. Le premier soir d'atelier, un groupe a créé une scène qui m'a marqué par l'usage qu'elle a fait de l'espace.

C'est la fin de la période de travail, le ciel à travers les fenêtres s'est obscurci. Le local est éclairé par quelques spots déposés par terre. Un comédien parmi le groupe qui présente la prochaine scène éteint l'éclairage et nous sommes tous plongés dans le noir. Quelqu'un frotte une allumette et ils sont six autour d'une bougie, collés les uns sur les autres, hilares. Leur comportement laisse croire qu'ils sont intoxiqués. Sans qu'un mot soit prononcé, on comprend que les acteurs jouent des membres de la Famille Manson qui font l'expérience d'une substance quelconque. La boule de chair qu'ils forment ensemble ressemble à un animal à six têtes. La bête en extase se déplace vers le mur du local et s'y agglutine comme une méduse. Sans cesser de se coller les uns aux autres, les acteurs qui forment le monstre se déplacent ensemble le long du mur en suivant la bougie tenue par une main. Le monstre bouge lentement, écrasé contre le mur, en poussant des petits cris de jouissance. Il fait le

⁴ Les textes du *Dernier délire permis* (1991) et de *Helter Skelter* (2015) ont été publiés par les Éditions Les Herbes Rouges.

tour du local, découvrant chaque mètre de béton comme si c'était la chose la plus délicieuse au monde. Le trajet en entier dure très longtemps. Une fois arrivé au bout du périmètre, quelqu'un souffle la flamme. Noir. Il ne s'est rien dit, mais on a vécu beaucoup de choses.

Cette scène qui n'a jamais été présentée devant public exprimait, entre autres choses, une volonté intense de s'unir à un lieu. C'est comme si les acteurs/personnages avaient tenté de s'accoupler avec les murs du local et qu'ils avaient sacralisé l'espace en parcourant scrupuleusement son périmètre au complet. Il ne s'agit que d'un exemple parmi les dizaines de tableaux qui ont utilisé le lieu réel du local comme matériau pour la scène fictive.

Selon la formule de De Certeau (l'espace est un lieu pratiqué), ces explorations ont pratiqué le 3^e étage du 1124, rue Marie-Anne Est, créant ainsi plusieurs espaces possibles dans le même local. Pour employer la terminologie d'Edgar Morin, les scènes ont fait apparaître des systèmes, c'est-à-dire des organisations de différents éléments qui interagissent entre eux pour former un tout qui transcende la somme de ses parties. Chaque scène créée donnait un sens au lieu, délimitait un espace de jeu et un espace pour regarder, déterminait un rapport au public et un champ proxémique avec celui-ci. Tous ces éléments, ajoutés au contenu de la performance théâtrale, constituaient un système organisé.

La boîte de bois du monte-charge et son grillage métallique créaient une espèce de microthéâtre, et il suffisait de la présence d'un être humain à l'intérieur pour que cet espace prenne vie. Un espace cruel comme la cage d'un zoo ou la cellule d'une prison, qui peut devenir très inquiétant quand on l'éclaire à la bougie.

Les deux moitiés du local ont fini par représenter l'opposition entre la famille des Walton, des personnages stéréotypés inspirés des *sitcoms* états-uniens, et la Famille Manson. La différence entre les deux groupes se voyait incarnée par des territoires distincts. Les immeubles voisins que l'on pouvait voir à travers les fenêtres du côté des Walton avaient pour effet de rapprocher l'univers fictif dans le local du monde réel à l'extérieur, tout en soulignant à quel point les personnages en étaient décalés. Du côté de la famille des hippies, l'espace fermé par un mur aux dimensions imposantes était nettement plus étouffant. Chez les Walton, il y avait du tapis gazon au sol sur lequel Walter passait la tondeuse avec dévouement. De l'autre côté de la frontière, on se promenait pieds nus sur le sol en ciment, à l'exception de Vincent T. Bugliosi, le personnage du procureur créé par François Papineau, qui se promenait en patins à roulettes. Dans un coin de la vaste pièce, Marc Dessaulles jouait de la batterie et moi de la basse électrique, pour accompagner les scènes, au besoin.

Nous avons utilisé le lieu de deux manières qui peuvent paraître contradictoires : les scènes jouées représentaient la Californie en 1969, un ailleurs dans le temps et dans l'espace, alors que la matérialité du lieu, sa présence réelle, était constamment mise à l'avant-plan. Toute représentation théâtrale opère cette opposition dialogique entre la fiction des personnages et la réalité des acteurs, mais elle est intensifiée ici par la réalité des lieux qui refuse de se faire oublier derrière la fiction des endroits représentés. Le grillage du monte-charge, le mur en ciment fraîchement peint en blanc et les immeubles du Plateau Mont-Royal que l'on voyait par les fenêtres contredisaient les représentations fictives de Beverly Hills, des prisons et des déserts de Californie.

Le rapport à l'espace de performance ressemble à celui qu'on retrouvait dans le théâtre de la Grèce antique selon l'analyse de David Wiles dans *Tragedy in Athens* :

The Greek spectator did not leave his real physical environment behind and through his imagination somehow enter a fictional universe where spatial relationships are relative and the dramatic action is a closed structure. (1997 : p. 140)

Le lieu de la performance faisait partie de la représentation, même si celle-ci incluait des événements qui se passaient ailleurs. Les spectateurs de *Helter Skelter* ne pouvaient pas croire que les scènes avaient réellement lieu en Californie, mais par contre ils ne pouvaient nier que trois jeunes femmes jouaient réellement avec des couteaux dans un monte-charge tout en chantant une litanie religieuse dont les paroles étaient extraites d'une chanson des Beatles.

3. 1. 1. 3 L'expérience du spectateur

Le local rue Marie-Anne nous permettait d'aménager différents espaces de jeu dans le même lieu et d'accueillir une quarantaine de spectateurs à la fois. Les spectateurs pouvaient circuler autour de ces espaces à leur guise, mais le lieu était suffisamment petit pour tout voir sans avoir à se déplacer. La présence simultanée de ces différents espaces permettait d'enchaîner des scènes qui avaient lieu dans des endroits différents sans avoir à changer de décor. Mais surtout, cet aménagement permettait une simultanéité d'actions de telle sorte qu'à quelques moments durant la performance, les spectateurs pouvaient choisir d'accorder leur attention à l'une ou l'autre de deux et même trois actions qui avaient lieu en même temps. Comme on l'a déjà vu, chacun des espaces scéniques constituait un système en soi, fruit d'une organisation de l'espace, des signes et de l'action. Mais cette possibilité de présenter plusieurs scènes simultanément offrait l'opportunité d'organiser ensemble plusieurs systèmes et de produire ainsi un métasystème, ou une hyper-complexité, qui ajoutait énormément à la richesse de l'expérience.

J'avais dit à l'équipe que je souhaitais créer une espèce de vivarium⁵. Même si elle était invisible comme la cage vitrée d'un vivarium, une frontière était maintenue entre les spectateurs et les acteurs au cours de la performance de *Helter Skelter*. La convention théâtrale gardait les acteurs dans un monde fictif qui n'était pas celui des spectateurs même si les deux groupes partageaient le même espace. Le quatrième mur était invisible, fluide et élastique, mais il continuait de les séparer puisque les personnages se comportaient généralement comme si les spectateurs n'existaient pas. Le mot vivarium indique par ailleurs un endroit où il est possible d'observer des spécimens dans leur milieu naturel (reconstitué), ce qui évoque une caractéristique importante de l'art *in situ* :

The place where anything grows up (a certain kind of art in this case), that is, its "habitat," gives to it not only a space, a set of relationships to the various things around it, and a range of values, but an overall atmosphere as well, which penetrates it and whoever experiences it. (Kaprow et Kelley, 1993 : p. 18)

Le modèle du vivarium indique que la matière théâtrale a été présentée à l'endroit même où elle est née et s'est développée. Le public a été témoin de scènes présentées *dans leur environnement naturel*. Quand les spectateurs se sont présentés pour la première fois, j'ai eu cette forte impression qu'ils entraient *chez nous*. Ils pénétraient dans un lieu que nous avons aménagé, habité et organisé selon des

⁵ Un vivarium est un endroit où l'on garde et on élève des petits animaux vivants en tentant de reconstituer leur milieu naturel ou biotope. Il s'agit le plus souvent d'une cage vitrée, avec un toit ou une face amovible afin de pouvoir accéder à l'intérieur de la cage. Il existe aussi des vivariums grillagés qui sont pratiques pour certaines espèces nécessitant une aération abondante. On y élève le plus souvent des reptiles, des amphibiens ou des insectes, mais parfois aussi de petits mammifères. (Wikipédia, Récupéré le 15 juin 2015 de <http://fr.wikipedia.org/wiki/Vivarium>,)

paramètres précis. Ils entraient dans notre territoire, notre monde, nos souvenirs invisibles des moments vécus dans cet espace.

Le 3 juin 1993, Manon me donne le go, je regarde Marc Dessaulles et on commence à jouer doucement une musique d'ambiance. Dans l'espace des Walton, le jeune garçon (Éric Bernier) écoute un 33 tours sur un tourne-disque, pendant que sa mère (Dominique Leduc) entretient l'espace familial et que son père (Marcel Pomerlo) lit le journal. De l'autre côté, Squeaky (Sylvie Moreau) et Suzie (Céline Bonnier) partagent une pomme dans un coin, pendant que Sadie (Nathalie Claude) déploie un tissu blanc qu'elle dépose par terre pour le repas de la Famille. Le procureur Vincent T. Bugliosi (François Papineau) circule dans le local en patin à roulettes. Le lieutenant Helter (James Hyndman) et le Sergent Skelter (Patrick Goyette), vêtus en civil, leurs regards camouflés par des lunettes noires, observent les spectateurs qui arrivent dans l'espace et échangent quelques commentaires inaudibles pour le public.

Tout en jouant la musique, j'observe les spectateurs qui avancent prudemment dans l'environnement étrange qu'ils essaient de décoder : « Où sont les sièges? Ah, pas de sièges... Où est la scène? Ah, pas de scène, mais il y a des personnages un peu partout... Oh, mon Dieu, est-ce qu'on est sur scène en ce moment? Non, ça va, il y a d'autres spectateurs qui arrivent, mais ils ne savent pas où aller non plus. Nous sommes dans leur chemin. On doit avancer, oui, mais est-ce qu'on a le droit d'aller de ce côté-là? On dirait que ça fait partie de la scène. Est-ce que les personnages vont nous parler si on s'approche? Est-ce que je vais devoir répondre si le personnage me parle? Je suis venu pour regarder, pas pour parler. »

Techniquement, le spectacle n'est pas encore commencé, mais il y a déjà une espèce de drame qui se joue. Le drame n'a pas lieu entre les personnages, mais à l'intérieur

de chaque spectateur qui cherche à comprendre où est sa place et quel sera son rôle. Le drame se joue entre les spectateurs qui s'observent entre eux afin de déceler chez l'autre un indice du comportement approprié dans pareille situation.

À mesure que la soirée évolue, je vois les spectateurs changer de place selon les scènes. Parfois ils sont à quelques centimètres des comédiens et à d'autres moments ils vont préférer garder une distance pour avoir une vue d'ensemble. Autrement dit, les spectateurs choisissent leur proxémie, ce sont eux qui gèrent l'espace qui les sépare du spectacle.

Site-specific performance uses the architectural features of the site to distribute its audience providing prospects unfamiliar or impossible to conspire with in a theatre. (Pearson, 2010 : p. 176)

Le lieu sur Marie-Anne offrait les avantages que décrit Mike Pearson : une architecture qui permet des conditions de représentations difficiles voire impossibles à créer dans un bâtiment théâtral traditionnel. À force d'observer les spectateurs, j'ai réalisé que leur comportement s'apparentait à celui des visiteurs dans une galerie ou un musée, ce qui m'apparaissait une excellente nouvelle. Dans un musée, l'expérience demande un minimum d'investissement de la part du visiteur. Si vous restez assis sur le banc du musée, comme vous le faites au théâtre, vous ne verrez rien. Le visiteur doit s'approcher des œuvres qui l'intéressent, choisir sa distance et s'investir dans la contemplation. Il choisira de lire ou non les informations sur l'œuvre, il cherchera à la décoder, à la comprendre, voire à déceler ce qu'elle fait résonner en lui. Une visite engage un processus moteur qui rend l'expérience active. Le spectateur n'est jamais totalement passif, comme l'expose Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* (2009), mais de lui donner la liberté de choisir son point de vue comme c'était le cas pour la performance de *Helter Skelter* revient à lui demander un engagement supplémentaire. Le philosophe John Dewey décrit

l'expérience comme un mélange de *doing et d'undergoing*, c'est-à-dire quelque chose qu'on vit et qu'on fait à la fois. Cet investissement demandé au spectateur augmente son *doing* au cours de la performance, contribuant à ce que celle-ci soit davantage vécue comme une expérience que comme un spectacle.

Quelques années plus tard, la comédienne Suzanne Lemoine m'a raconté son expérience de spectatrice lors de ce premier atelier de *Helter Skelter* :

« Jean-Fred, je (ne) connaissais personne à Momentum. J'ai reçu votre carte postale un peu bizarre, un peu glauque, un peu imprimerie bon marché. C'était écrit Helter Skelter, ça donnait les infos pour votre atelier, mais j'étais pas sûre c'était quoi, ça disait pas "un texte de" ou "une mise en scène de". C'était juste cinq dollars pis c'était pas loin de chez nous alors j'ai pris une chance. J'arrive à l'adresse sur Marie-Anne, y avait rien d'écrit sur l'édifice, c'était une bâtisse commerciale anonyme. Je vois la carte postale que j'avais reçue collée sur la porte d'entrée, c'est tout ce qui me dit que je suis à la bonne place. Je monte les escaliers pour me rendre au local. Arrivée en haut, ça sent la sauge, déjà, c'est un peu étrange. Je donne mon cinq dollars à la personne à la porte pis je rentre. Ça me prend quelques moments pour comprendre ce qui se passe. Y a du monde un peu partout, mais je sais pas qui sont les acteurs pis qui sont les personnages. Je me suis vraiment demandé si c'était un spectacle ou si c'était pas une autre chose, une réunion quelconque. Il y avait comme une drôle de musique, pis un moment donné je t'ai vu jouer dans un coin avec l'autre gars. Au bout de quelques minutes, ça a commencée, ça m'a rassuré, je me suis dit : "O.K., ouf, finalement c'est un spectacle." Mais là, ça a continué à être bizarre, ça parlait de Charles Manson, ça jouait avec des couteaux pis des guns, ça faisait des drôles de cérémonies, y en avait un qui se promenait en patins à roulettes dans le monde en parlant dans un mégaphone. Quand la fille est arrivée avec son serpent, j'ai failli m'en aller. Tout le

long, je me suis demandé à quoi j'assistais exactement. Quand ça s'est terminé, je suis partie vite vite. Jean-Fred, je m'excuse, j'avais franchement peur de vous, je pensais que vous étiez un genre de secte. »

Momentum a parfois donné dans le canular dans le but de faire passer la fiction pour la réalité, mais ce n'était pas le cas ici. L'impression de Suzanne était nourrie par le contenu du spectacle qui traitait, entre autres, de la « secte » de Charles Manson. Mais Suzanne est une comédienne professionnelle, elle aurait dû être en mesure de faire la part des choses. Sa confusion a probablement été alimentée par le contexte de la représentation qui n'établissait aucune frontière claire entre la réalité et la fiction.

3. 1. 2 Studio C (Ciné Cheetah)

Moins d'un an plus tard, nous avons présenté une deuxième étape de création de *Helter Skelter* dans le cadre du festival *Les 20 jours du théâtre à risque*.⁶ La programmation du festival était le reflet d'une mouvance théâtrale nettement orientée vers la recherche.

Cette fois-ci, le lieu que nous avons investi était au rez-de-chaussée d'un édifice du boulevard St-Laurent. Il nous avait été loué par les gens qui étaient propriétaires de la boutique-costumier EVA B, située de l'autre côté de la rue. Ce petit segment du boulevard St-Laurent entre Ontario et St-Norbert était en soi un univers assez fascinant. Les immeubles n'avaient pas été transformés depuis l'époque où le

⁶ « *Les 20 jours du théâtre à risque* offrent l'occasion unique de s'aventurer dans les sentiers formels des jeunes créateurs, mais aussi d'envelopper d'un seul regard les idées sociales, philosophiques ou poétiques qui les préoccupent, à travers des thèmes qui, bien souvent, se croisent. » Wickham, P. et Belzil, P. *Les 20 jours du théâtre à risque : du 17 novembre au 6 décembre 1992*, *Jeu : revue de théâtre*, Numéro 67, 1993, p. 94)

boulevard St-Laurent au centre-ville appartenait à des familles juives anglophones. Les planchers de bois étaient encore ceux des manufactures de textile que ces édifices avaient abrités. Depuis plusieurs années, les façades anti-commerciales (noires, infestées d'insectes en plastique) de la boutique EVA B constituaient une sorte de cri de résistance à l'Empire du Fric et du Bon Goût™, qui étendait son territoire dans les parages. On n'était donc pas surpris de retrouver la librairie anarchiste L'Insoumise quelques portes plus loin. À une autre adresse près de là, je suis allé à une de ces soirées mémorables dont on a de la difficulté à se souvenir, où on m'a dit de ne révéler à personne que j'y étais allé...

Les propriétaires d'EVA B., Julie et son mari anglophone, disposaient de plusieurs espaces commerciaux en plus de leur immense boutique de vêtements d'occasion. Ils avaient des entrepôts de costumes que Julie m'a fait visiter, ainsi que ce très grand local, d'environ 5000 pc, qu'ils louaient à des artistes pour toutes sortes de performances et d'événements, à des prix proportionnels au budget de l'entreprise. Ils ont loué l'espace à plusieurs équipes de tournage, ce qui lui a peut-être valu d'être surnommé Ciné-Cheetah. Et c'était, en effet, un espace de rêve. Le local ne donnait pas directement le boulevard St-Laurent : il fallait suivre un petit couloir qui ne semblait mener nulle part, franchir une porte pour découvrir cet espace gigantesque dont les fenêtres arrière donnaient rue Clark. La Galerie Clark logeait au-dessus à cette époque : on a dérangé ses occupants comme il faut, à quelques reprises...

3. 1. 2. 1 Éléments d'architecture

L'espace était haut, presque 18 pieds du plancher au plafond, avec peu de colonnes, ce qui était important pour la visibilité. Les machines de l'atelier de textile avaient été sorties, mais tout le reste était resté tel quel, même la poussière. La peinture

écaillée, le métal rouillé, les grillages, le filage et les tuyaux, toute cette poésie post-industrielle, si chère à tant d'artistes toutes disciplines confondues, était ici réunie. C'était plus que beau, c'était *trash*. À première vue, ça pouvait ressembler à l'idée que je me faisais de la Factory d'Andy Warhol, une image d'Épinal à laquelle je suis attaché. Et, en plus, il y avait un monte-charge.

Ce deuxième chantier reprenait la même formule que le précédent dans le but d'approfondir le matériel que nous avions déjà. Une période de trois semaines d'atelier avec les comédiens fut suivie d'une semaine de représentations du résultat de notre travail. Malheureusement, dans la durée, l'espace a perdu beaucoup de son charme initial. La couche de poussière sur le plancher et tout le reste de la décomposition des lieux contribuaient à un air assez lourd dans lequel il était difficile de passer plusieurs heures d'affilée. Durant notre séjour, l'espace a été occupé par différents événements qui ont laissé leurs traces et qu'on a dû ramasser. Le local fraîchement repeint sur Marie-Anne m'avait semblé trop propre, voici qu'on me livrait toute la saleté souhaitée.

Malgré notre joie de retrouver un monte-charge, on a dû rapidement reconnaître qu'on ne pourrait pas s'en servir et qu'on devrait donc renoncer aux scènes plutôt réussies qu'on avait créées rue Marie-Anne. Ce nouveau monte-charge était parfait d'un point de vue esthétique, de bonnes dimensions également, mais sa position dans un coin du local le rendait inutilisable puisque trop peu de gens allaient pouvoir voir ce qui se passait à l'intérieur.

Comme dans la version précédente du spectacle, les scènes avaient lieu dans différents endroits de l'espace, aménagé ou non. On avait installé quelques éléments de décor, comme celui de la maison familiale des Walton ou celui du salon de Brian Wilson, membre du groupe des Beach Boys, qui avait hébergé la famille Manson

pendant quelque temps. D'autres scènes avaient lieu autour d'une colonne ou parmi les spectateurs.

La forte personnalité de l'endroit rendait nos aménagements plus intéressants que la fois précédente. Devant des murs de radiateurs chancelants, de brique qui s'effrite et de fenêtres brisées, le décor domestique de la famille Walton et son mobilier des années 1960 prenait un autre sens. Le local du premier atelier rue Marie-Anne n'était certainement pas neutre, mais comme il avait été rénové, il ne restait rien pour témoigner de ses usages précédents. Les lieux étaient dans un état de préusage tandis qu'à Ciné Cheetah on était en situation de post-usage et les traces du passé étaient omniprésentes. Le premier ressemblait à une toile blanche alors que le second fournissait un environnement extrêmement riche en textures.

Le mur derrière le décor des Walton comportait cinq immenses fenêtres qui donnaient sur une espèce de cour intérieure (si petite et si sale qu'il serait plus juste de parler d'un trou au milieu de l'édifice que les pigeons garnissaient de fiente depuis des générations). Quand on regardait la scène à travers les fenêtres, celles-ci venaient encadrer les personnages d'une manière qui rappelait l'écran de cinéma, de télévision, la peinture, la photographie... Cet aspect de l'architecture nous a donné envie d'y placer une scène de vedettes hollywoodiennes qui se retrouvent sur le tapis rouge au cours d'une soirée des Oscars. Avec comme résultat que de nouveau, le lieu créait un violent contraste avec la scène qu'on y jouait. On regardait des demi-dieux se pavaner dans leur palais, alors qu'ils étaient en fait pris dans un trou dont même les rats ne voudraient pas.

3. 1. 2. 2 L'expérience du spectateur

Le local de la rue Marie-Anne ne pouvait accueillir qu'une quarantaine de personnes à la fois, ce qui nous semblait trop peu. Dans l'espace plus grand du boulevard St-Laurent, une centaine de spectateurs par soir ont assisté à notre deuxième étape de création.

Au cours de la première représentation devant public, je me rends compte que l'espace ne convient pas à nos besoins. Dans la version précédente rue Marie-Anne, le local était suffisamment petit et les spectateurs assez peu nombreux pour que chacun d'entre eux puisse voir toutes les actions qui se déroulaient, peu importe où l'endroit où il se trouvait. Cette fois-ci, c'est différent. La centaine de personnes qui sont venues voir le spectacle forment une masse compacte qui se déplace comme un troupeau. À chaque scène, il faut faire comprendre à la masse qu'elle doit changer de position ce qui est l'occasion pour chaque spectateur de renégocier son territoire. Chacun doit trouver un endroit propice pour regarder la scène, ce n'est pas toujours facile, parfois frustrant. Les planchers de bois sont tellement vieux qu'il suffit de déplacer son poids d'une hanche à l'autre pour qu'ils craquent. Quand le troupeau de cent personnes se déplace, c'est tout simplement assourdissant. Les comédiens attendent que tout le monde ait fini de bouger pour commencer à parler ce qui fait en sorte que chaque scène est suivie d'un déplacement long au point d'être pénible. C'est lourd.

L'image d'un vivarium dans lequel le spectateur pouvait se promener librement ne tenait plus. Il se voyait maintenant forcé de se déplacer à chaque scène puis de se tenir tranquille pendant que les comédiens parlaient. Ce n'était pas ça l'idée. Le spectacle était devenu un déambulatoire malgré nous et comme ce n'était pas prévu, les déplacements entre les scènes étaient ardu.

Le lieu de la première étape sur la rue Marie-Anne permettait n'importe quel des quatre types de proxémie identifiés par E.T. Hall. Le local était assez grand pour qu'un spectateur puisse rester à l'écart et observer de loin le spectacle et les spectateurs, tout en gardant une distance « publique » avec le tout . Le spectateur pouvait aussi se rapprocher de la scène sans pour autant faire partie du groupe, ce qui correspond à la distance « sociale » de l'échelle de Hall. La majorité maintenait une distance « personnelle » entre eux tout le long de la performance, c'est-à-dire qu'ils étaient proches les uns des autres sans pour autant se toucher.

À un moment précis de la performance, les membres de la Famille Manson distribuaient des accolades à certains spectateurs en s'adressant à eux comme s'ils les connaissaient. Ce contact intime provoqué par les acteurs était lourd de conséquence, puisqu'il avait pour résultat de transformer les spectateurs en personnages. Aux yeux du reste du public, les spectateurs qui recevaient des câlins des membres de la Famille Manson avaient l'air de les connaître personnellement. La distance intime est la dernière des quatre proxémies identifiées par E.T. Hall, et constitue une frontière que le théâtre évite généralement de franchir.

Tout ce vocabulaire proxémique rendu possible par l'espace rue Marie-Anne avait complètement disparu dans cette deuxième étape de création boulevard St-Laurent. Les spectateurs qui formaient maintenant une masse compacte se retrouvaient contraints à une proxémie intime entre eux. Et selon Hall, le monde est divisé en deux types d'individus : ceux qui n'éprouvent pas de difficultés à avoir des contacts physiques avec des étrangers (*contact people*) et ceux qui tolèrent mal ce genre de situation (*non-contact people*). On peut supposer qu'à chaque représentation de cette deuxième étape de *Helter Skelter*, il y avait un certain nombre de *non-contact people* qui étaient incommodés d'avoir à passer la soirée agglutinés à des corps

qu'ils ne connaissaient pas. En ce qui concerne la proxémie entre les spectateurs et les acteurs, elle était cette fois-ci limitée à la distance sociale, la même qu'on retrouve dans une salle de théâtre conventionnelle.

Temperature has a great deal to do with how a person experiences crowding. A chain reaction of sorts is set in motion when there is not enough space to dissipate the heat of a crowd and the heat begins to build up. (Hall, 1966 : p. 57)

Dans ce local boulevard St-Laurent, la chaleur générée par une masse compacte d'individus décrite par Hall faisait en sorte que l'inconfort du public augmentait durant la représentation. À chaque déplacement entre les scènes, les spectateurs devaient donc choisir entre une foule de plus en plus étouffante ou une position où ils ne verraient et n'entendraient à peu près rien.

Man's sense of space is closely related to his sense of self, which is in an intimate transaction with his environment. Man can be viewed as having visual, kinesthetic, tactile, and thermal aspects of his self which may be either inhibited or encouraged to develop by his environment. (Hall, p. 63)

Dans le local de la rue Marie-Anne, j'avais été témoin du plaisir qu'éprouvaient les spectateurs de se déplacer comme bon leur semblait, de s'approcher ou de s'éloigner des personnages et de pouvoir choisir entre différentes performances simultanées. J'avais pu observer ce que Mike Pearson décrit comme un trait commun des *site-specific performance* : « heads do not all turn in unison and more often than not within any close group of audience, individuals will be watching different things ». (2010 : p.143). Cette liberté avait disparu dans la deuxième version de *Helter Skelter*, et les spectateurs se retrouvaient contraints à un seul point de vue possible, comme dans une salle de théâtre conventionnelle. De ce point de

vue, ce local sur le boulevard St-Laurent imposait plusieurs difficultés liées au fait de jouer dans un lieu non théâtral, mais offrait peu d'avantages en retour.

Nous avons voulu quitter les salles de théâtre pour éviter les mauvaises surprises de l'entrée en salle, mais cette fâcheuse expérience au Studio C venait de nous rappeler une donnée fondamentale : il n'y a pas que le lieu et ce qu'on met dedans. Il y a aussi les spectateurs. Ah! oui. Eux.

3. 1. 3 Bibliothèque Dawson

En plus des difficultés vécues avec le lieu, cette deuxième version de *Helter Skelter* créée à Ciné Cheetah a révélé d'autres problèmes fondamentaux en lien avec le sujet même du spectacle. Je me sentais piégé par cette histoire des meurtres Manson et je me rendais compte que ce n'était pas ce dont j'avais envie de parler. Ces remises en question ont entraîné une réorientation du projet pour la troisième et dernière étape de création.

Parmi les personnages développés au cours des deux premiers ateliers, il y avait un trio qu'on appelait les trois sorcières et qui était inspiré de celles qu'on retrouve dans *Macbeth* de Shakespeare. Rappelons que parmi les victimes de la famille Manson, se retrouvait la comédienne Sharon Tate, enceinte de huit mois, et que celle-ci était mariée au cinéaste Roman Polanski. Ce dernier a réalisé une adaptation cinématographique de *Macbeth* en 1971, quelques années après la mort de sa femme et, à la sortie du film, plusieurs ont fait le lien entre la mort violente de Sharon Tate, poignardée à coups de couteau, et celle du roi Duncan dans la pièce de Shakespeare. C'est ce lien qui nous a conduits à inclure les personnages des trois sorcières dans *Helter Skelter*.

Sans doute grâce aux remarquables comédiennes qui les incarnaient (Céline Bonnier, Nathalie Claude et Sylvie Moreau), les trois sorcières étaient devenues un élément important auquel nous étions fortement attachés. Mais dans la deuxième étape de création, elles avaient presque complètement disparu. Pour cette troisième mouture qui s'amorçait, je souhaitais que les sorcières deviennent les personnages principaux du spectacle et de les rendre maîtresses de cérémonie du rituel auquel je voulais convier les spectateurs.

Quand je rencontre Marie-Claude Joly pour lui expliquer mes nouvelles intentions, elle aime ce qu'elle entend. Je poursuis en lui disant que, dans cet ordre d'idées, j'aimerais que les sorcières puissent voler au-dessus des spectateurs. Un directeur technique normal me répondrait ce qu'il est payé pour me dire : « On n'a pas le budget. » Mais Marie-Claude, comme je l'espérais, a de la difficulté à camoufler sa joie. Je viens de lui soumettre un défi qu'elle n'est pas capable de refuser, mais d'un autre côté, c'est vrai qu'on n'a pas le budget. Ce soir-là, elle ne me pas dit que les sorcières vont pouvoir voler, mais l'important, c'est qu'elle ne me pas dit que c'est impossible.

Quelques semaines plus tard, Marie-Claude me téléphonait pour me dire qu'elle croyait avoir trouvé ce qu'on cherchait. Le Théâtre de l'Opsis avait réussi à louer pour plus d'un an l'ancienne Bibliothèque Dawson située au 1030, rue St-Hubert. L'Opsis s'en servait pour ses propres productions et louait l'espace à d'autres compagnies. Le Théâtre de l'Opsis était alors dirigé par le metteur en scène Serge Denoncourt qui n'a jamais caché son attachement au théâtre de type frontal. Pour leurs productions, l'Opsis aménageait donc une scène et des gradins dans l'ancienne bibliothèque. Mais, une fois vidée de ces aménagements provisoires, c'était un espace prodigieux.

3. 1. 3. 1 Architecture et scénographie

Globalement, l'architecture de l'ancienne bibliothèque Dawson rappelle fortement celle des musées d'histoire naturelle construits au XIX^e siècle dans de nombreuses villes européennes⁷. Typiquement, ces bâtiments offrent une vaste aire centrale rectangulaire entourée de galeries sur plusieurs étages. Cette analogie m'apparaît aujourd'hui, quelques décennies plus tard, mais cette similitude avec un musée d'histoire naturelle a peut-être contribué à ce que nous puissions renouer avec l'image du vivarium qui m'animait au début de cette création.

À la bibliothèque Dawson, l'aire centrale était un rectangle de 30 pieds de large par 60 de long et le plafond de cet espace sans colonne s'élevait à 75 pieds de hauteur. Elle était entourée de trois étages de balcons, soutenus par des colonnes d'inspiration ioniennes et garnis de balustrades en fer forgé. À l'une des deux extrémités du rectangle, un escalier ornemental menait aux étages. Cet espace central pouvait ressembler à la nef d'une église par l'appel vers le ciel que créait l'axe vertical du bâtiment. Mais surtout, il nous donnait la place pour faire voler les sorcières et les balcons tout autour nous fournissaient l'appui nécessaire pour le système qui allait les suspendre dans les airs. Il faut sans doute préciser qu'étant donné le patrimoine architectural que représentait ce bâtiment, il nous était interdit de visser quoi que ce soit ou d'altérer de façon permanente l'état des lieux.

Pour les deux ateliers de création, la scénographe Manon Choinière avait bricolé des décors avec beaucoup d'imagination, mais sans grands moyens puisqu'il s'agissait d'étapes préliminaires et que nous voulions ménager nos ressources pour la

⁷ La grande galerie de l'évolution au Jardin des Plantes à Paris en est un exemple. Ce splendide bâtiment ressemble à une version plus grande de la Bibliothèque Dawson.

production finale. Pour cette troisième version de *Helter Skelter*, Manon a pu investir l'espace de manière beaucoup plus significative.

Quand on se situait dans l'espace central qu'allaient occuper les spectateurs, le regard était naturellement porté vers l'immense espace « vide » au-dessus de nous. Mais plutôt que de laisser le public y voir le plafond du bâtiment et les rails qui allaient permettre de suspendre les trois sorcières, Manon avait imaginé un ciel de ballons blancs de dimensions variées. Dès qu'un spectateur arrivait dans le lieu, son regard errait inévitablement vers le haut où il découvrait un ciel au lieu d'un plafond. Cette découverte lui indiquait immédiatement qu'il venait d'entrer *dans* un monde que nous avons construit pour lui. Durant la dernière partie du spectacle, le ciel de ballons descendait jusqu'à toucher à la tête du public, pour remonter ensuite. Ce chaos organisé d'une vingtaine de minutes donnait au ciel le temps de faire plusieurs allers-retours du plafond jusqu'aux spectateurs.

Pour la famille Walton, Manon a construit une maison d'une seule pièce à l'une des extrémités de l'espace central. C'était un domicile miniature dont tous les murs étaient ouverts de sorte que les spectateurs autour pouvaient tout voir ce qui se passait à l'intérieur. Cette petite boîte garnie de fausses briques et entourée d'un périmètre de tapis gazon sur lequel le père de famille passait scrupuleusement la tondeuse était à l'image du « bunker », métaphore développée par l'animateur de radio Roger Drolet ⁸, qui idéalisait la cellule familiale au point de la décrire comme

⁸ Roger Drolet (1935-2011) était un animateur de radio et conférencier québécois de langue française. [...] Pendant vingt ans, il a animé l'émission *Sommeil interdit* et, à partir de 1992, il a animé le soir, jusqu'en 1998, l'émission *Le monde selon Roger Drolet*. Au cours des années 1980, il a élaboré sa théorie du « bag », selon laquelle les gens suivent trop souvent, malgré eux et à leur détriment, une forme de pensée unique. En 1985, il a développé sa théorie, fort controversée, dite des « deux dimensions », qui peut se résumer en disant que la femme n'apprécie le sexe que dans l'amour, alors que l'homme n'a pas besoin d'être en amour pour apprécier le sexe. [...] (Source : Wikipédia, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Roger_Drolet_\(CKVL\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Roger_Drolet_(CKVL))), page consultée le 24 août 2015)

le rempart ultime de l'honnête citoyen contre un monde qui sombrait chaque jour un peu plus dans la déchéance. Toxicomanie, homosexualité, socialisme, toutes ces maladies modernes qui s'attaquaient à la fibre morale des hommes pouvaient être tenues à l'écart grâce au bunker et à ses murs de vertu.

Le plancher en terrazo de l'ancienne bibliothèque était dans un état impeccable, ce qui constituait une surface idéale pour les patins à roulettes de Vincent T. Bugliosi, le procureur joué par François Papineau. Ce personnage avait lui aussi souffert du plancher vermoulu du local boulevard St-Laurent et de la foule compacte qui avait rendu ses patins non seulement inutiles, mais dangereux. Ce nouveau lieu rue St-Hubert lui offrait un terrain de jeu dont il allait pleinement profiter. Bugliosi passait la deuxième partie dans une baignoire installée au premier balcon, au-dessus du plancher des spectateurs, d'où il animait un *talk-show* télévisuel. Le *Bug Show* était tourné par deux caméras et les images étaient diffusées en temps réel sur un écran immense (20' X 30') installé au-dessus de l'animateur. Puis dans la troisième partie, Bugliosi revenait sur le plancher avec les spectateurs, mais cette fois-ci, il évoluait parmi eux en fauteuil roulant électrique.

Cette version finale du spectacle était divisée en trois parties qui se passaient à trois époques différentes : 1969, 1984 et 1999. Chacune de ces parties utilisait l'architecture de manière différente et produisait de nouveaux espaces à partir du même lieu. Tout comme le procureur Bugliosi qui occupait des territoires différents selon le moment du spectacle, les autres personnages avaient leur propre itinéraire dans l'espace. Par exemple, les trois sorcières étaient aériennes dans la première partie et se déplaçaient avec leurs jambes dans la seconde, avant de réattacher leurs harnais devant les spectateurs et de retourner dans le ciel pour la troisième partie. Le lieu a donc participé concrètement à la construction dramaturgique du spectacle

puisque l'architecture de l'endroit a contribué à déterminer le cheminement de chaque personnage.

Les spectateurs ne quittaient pas le plancher du centre, mais tous les espaces visibles étaient occupés par les personnages à différents moments du spectacle. L'une des extrémités de l'espace rectangulaire était celui du *Bug show* et de l'écran vidéo, tandis que de l'autre côté, l'escalier ornemental était utilisé comme décor pour une cérémonie des Oscars. Sur les balcons latéraux, les colonnes découpaient l'espace en plusieurs cases carrées dans lesquelles Manon Choinière avait installé des écrans de papier blanc qui étaient utilisés pour les éclairages et pour la projection d'ombres chinoises. Il faut préciser que la totalité de l'ancienne bibliothèque était peinte en blanc, tout le contraire du modèle de la boîte noire qui a dominé l'architecture des salles destinées au théâtre à la fin du XXe siècle.

Like the proscenium theatres of London's West End, black boxes have become a piece of historical baggage that contemporary practice must struggle to accomodate. (...) The insistent rectilinearity of walls and seating units positioned according to the dictates of the safety officer, the fixed position of the control box and the glowing green exit signs impose their iron discipline. (Wiles, 2003 : p. 255)

L'ancienne bibliothèque Dawson était une boîte blanche, le négatif de la boîte noire conçue pour accueillir l'espace vide de Peter Brook. En termes d'utilisation de l'espace, cette production finale de *Helter Skelter* remplissait les conditions du théâtre environnemental que Richard Schechner définit par les six axiomes suivants :

- 1— L'évènement théâtral est un ensemble de transactions connexes
- 2— L'intégralité de l'espace est utilisée pour la performance
- 3— L'évènement théâtral a lieu dans un espace totalement transformé
ou dans un espace trouvé
- 4— L'attention est flexible et variable

- 5— Toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue
 6— Le texte n'est pas forcément le point de départ ni le but du spectacle. Le texte verbal n'est pas indispensable. (Shechner, 2008 : p. 121)

C'était aussi le retour en force de cette idée de vivarium qui m'animait au début de la création, mais d'une manière plus englobante que ce que j'avais imaginé au départ. Dans les deux premières étapes de création, le quatrième mur de la fiction maintenait cette impression d'être à l'extérieur du vivarium.

Mais dans l'ancienne bibliothèque Dawson le public était plongé au cœur de l'univers que Momentum avait créé. C'était en 1994, à l'époque où apparaissaient les premiers appareils de réalité virtuelle, accessoires emblématiques de la culture *cyberpunk* dont cette version finale de *Helter Skelter* était largement inspirée. L'espace théâtral était devenu une machine à réalité virtuelle bien *réelle* qui plaçait le spectateur au centre d'une réalité fictive.

À l'intérieur de ce vivarium, le spectateur pouvait se déplacer à sa guise pour choisir son point de vue. Mais contrairement à la version du Studio C, il n'était pas obligé de le faire. Dans l'espace de la Bibliothèque Dawson, les spectateurs pouvaient à peu près tout voir sans avoir à changer de position. Mais pour préserver cette mobilité, les spectateurs ne pouvaient pas être assis dans l'espace central. Le problème c'est que le plancher était en terrazzo et le spectacle durait presque trois heures, incluant l'entracte. Certaines personnes trouvent pénible d'être debout aussi longtemps sur un sol dur. Nous avons longuement débattu s'il fallait permettre ou non au public de s'asseoir. Le soir de la première, il n'y avait pas de chaises, les gens étaient forcés de rester debout. Comme on devait s'y attendre, des plaintes ont été formulées.

Le soir de la deuxième, tous les médias sont invités et nous avons choisi cette fois-ci de laisser des chaises pliantes à la disposition des spectateurs. Il suffit de l'initiative de quelques-uns pour que tous les spectateurs, sans exception, se prennent une chaise et s'assoient. C'est une catastrophe. Les spectateurs ont créé deux rangées de chaises sous les balcons de part et d'autre de l'espace central qui, lui, est resté complètement vide, mise à part la présence des acteurs. Sans le vouloir, les spectateurs ont transformé le vivarium en théâtre bifrontal, avec une frontière marquée entre l'espace de jeu et celui des spectateurs.

La disposition des places assises improvisée par le public de ce soir-là posait plusieurs problèmes. En premier lieu, elle créait deux espaces distincts pour la fiction et la réalité, alors que le spectacle n'avait pas été conçu ainsi. Par ailleurs, une seule représentation avec le public debout avait démontré que la présence physique des spectateurs dans l'espace central que traversaient les personnages faisait partie intégrante de la performance. *Helter Skelter* n'était pas la même expérience si les spectateurs restaient en retrait, ce qui heureusement, n'est pas arrivé très souvent. Plusieurs personnages avaient développé des interactions avec le public qui ne pouvaient plus avoir lieu si celui-ci était tenu à l'écart. Les déplacements en patins à roulettes de Bugliosi n'avaient aucun sens s'ils n'étaient pas obstrués par le public. L'intérêt principal de ce moyen de locomotion est l'autorité qu'il conférait au personnage. Chaussé de ses patins, Bugliosi dépassait tous les spectateurs d'une tête et armé de son mégaphone il passait son temps à les forcer à circuler. C'était une forme de harcèlement, un petit jeu auquel les spectateurs prenaient goût rapidement. De son côté, le personnage d'Andy Warhol (Stéphane Demers) ne cessait de prendre le public à parti dans ses scènes construites comme des jeux-questionnaires télévisuels. Mais cette dynamique dépendait d'un niveau de proxémie personnelle avec les spectateurs. Si ceux-ci maintenaient une distance publique, les interactions avec les personnages ne pouvaient plus avoir lieu.

Ce soir de deuxième où les spectateurs étaient tous assis sous les balcons, ils étaient beaucoup trop loin de Stéphane pour qu'il puisse établir un lien avec eux. Nous avons compris que la majorité du public devait être au bon endroit dans l'espace pour qu'il puisse vivre l'expérience que nous avons construite pour lui. Il ne suffisait pas de laisser les spectateurs libres pour que le spectacle fonctionne.

Des débats ont eu lieu au XIXe siècle en Europe autour de l'importance d'une zone réservée pour les spectateurs debout au théâtre. À cette époque, l'architecture du théâtre élisabéthain incluait une section au plancher pour spectateurs debout, surnommée *the pit*. Comme le public de cette zone était plutôt turbulent, la pression était forte pour imposer des places assises. Diderot avait commandé un texte de réflexion sur le sujet à l'écrivain Jean-François Marmontel dont David Wiles résume le propos dans *A short history of Western performance space*.

Marmontel describes the theatre as a form of republic, and argues that if seats were introduced, 'the democracy of the pit would degenerate into aristocracy'. In the collectivity of the pit lies its 'freedom'. Aristocratic viewing is conceived as an individualistic affair, with each person forming their own view, and this isolation of the spectator's soul is deleterious to the performance, because there is no consensus about the merits and failings of the play, and thus no scope for collective applause. (Wiles, 2003, p. 225)

Dans le cas de *Helter Skelter*, la situation décrite plus haut a démontré à quel point l'utilisation de chaises était un choix lourd de conséquences. Les spectateurs debout formaient un public collectif qui permettait une liberté de déplacements pour tous, spectateurs et acteurs. Cette situation offrait davantage de potentiel d'interactions, ce qui faisait du public un partenaire dans la performance. Les spectateurs qui ont choisi de s'asseoir sur des chaises se sont isolés et privés de l'expérience collective vécue par ceux qui sont restés debout.

Le sens de l'œuvre naît du mouvement qui relie les signes émis par l'artiste, mais aussi de la collaboration des individus dans l'espace d'exposition. (Après tout, la réalité n'est rien d'autre que le résultat transitoire de ce que nous faisons ensemble, comme l'écrivait Marx.) (Bourriaud, 2001 : p. 85)

Pour *Helter Skelter*, la collaboration du public était sollicitée de différentes manières. Les spectateurs faisaient parfois office de figurants, un procédé qui apparaissait très tôt dans le spectacle au cours d'un moment qui mettait en scène une cérémonie des Oscars. Une demi-douzaine de vedettes hollywoodiennes faisaient irruption dans l'espace principal en distribuant bises et exclamations joyeuses au public, comme si celui-ci faisait partie de la même soirée mondaine. C'est à ce moment-là que les spectateurs découvraient qu'ils faisaient eux-mêmes partie du spectacle.

3. 1. 3. 2 La zone d'autonomie temporaire

La version finale de *Helter Skelter* présentée rue St-Hubert avait conservé peu de matériel des versions précédentes, sinon quelques personnages. Après la deuxième étape boulevard St-Laurent, j'ai fait un voyage à New York qui a eu un impact majeur sur la réécriture du spectacle. C'est au cours de ce séjour que par différents canaux, j'ai été mis en contact avec le mouvement *cyberpunk*. Le terme est la création du romancier de science-fiction William Gibson et a été adopté au cours des années 1990 pour désigner un courant esthétique technophile qui se nourrit de la révolution numérique et des possibilités artistiques et humaines qu'elle engendre.

Un des ouvrages emblématiques de ce mouvement est *La zone d'autonomie temporaire, anarchisme ontologique et terrorisme poétique* de Hakim Bey. Cette plaquette réunit des textes parus dans des réseaux confidentiels par un auteur qui a adopté un nom d'emprunt pour rester anonyme. Ces écrits formulent une position

philosophique qui cherche à provoquer les changements sociaux autrement que par la confrontation. Plutôt que de combattre l'Empire par la révolution qui viendrait installer son propre système de contrôle, il s'agit de créer des espaces de liberté, de poser des actes transformateurs, puis de disparaître sans laisser de trace ou de marchandise. Le phénomène des *raves* était une illustration de ce principe que Hakim Bey a baptisé *The Temporary Autonomous Zone*. Les gens se réunissaient dans un endroit clandestin, s'installaient pour danser toute la nuit puis disparaissaient. L'évènement *Burning Man* qui rassemble chaque année des milliers de personnes dans le désert du Nevada est un héritage culturel du mouvement *cyberpunk*.

Le principe de base de la Zone d'autonomie temporaire est assez simple : il s'agit d'un espace-temps où un individu ou groupe d'individus choisit de suspendre les règles sociales et de les remplacer par d'autres, de façon provisoire. La zone est délimitée dans l'espace, mais aussi dans la durée, elle doit avoir une fin pour laisser l'espace ouvert pour autre chose. Ces éléments rappellent la description que fait Victor Turner du phénomène liminaire dans *From Ritual to theatre or the human seriousness of play*.

[...] "liminal" phenomena such as myth and ritual in tribal society, is best characterized by the establishment of "implicit syntax-like rules" or by "internal structures of logical relations of opposition and mediation between discrete symbolic elements" of the myth or ritual. (V. Turner, 1969 : p. 28)

J'étais fortement habité par cette idée de Zone d'autonomie temporaire au moment où nous avons investi l'ancienne Bibliothèque Dawson. Cet espace n'était plus simplement un lieu où présenter un spectacle, mais un territoire de liberté à partager avec le public, un espace de rituel artistique.

Communitas, in the present context of its use, then, may be said to exist more in contrast that in active opposition to social structure, as an alternative and more "liberated" way of bring socially human, a way both of being detached from social stucture — and hence potentially of periodically evaluating its performance-and also of disengaged persons —and hence, sometimes of evaluating a social structure's historical performance in common with them. (V. Turner, 1969 : p. 50)

Même si *Helter Skelter* traitait de sujets historiques, sociaux et culturels nous n'avons jamais cherché à en faire le véhicule d'un discours politique. Comme le dit Hans-Thies Lehmann : « Le théâtre est un allié politique peu fiable⁹. » L'aspect politique se situait davantage dans la création de cette *communitas* autour de cette expérience liminaire délimitée par la zone d'autonomie temporaire.

Spontaneous communitas is "a direct, immediate and total confrontation of human identities," a deep rather than intense style of personal interaction. « It has something 'magical' about it. Subjectively there is in it a feeling of endless power. (V. Turner, 1969 : p. 47)

Depuis mes débuts dans la pratique, je répète à mes collaborateurs que mon but c'est de « faire lever le public de ça de haut pendant ça de long. » Une formule qui décrit un désir de plonger le public dans un état second puisque c'est un critère important quand j'évalue mes propres expériences de spectateur. On peut dire que je suis à la recherche d'une expérience transcendante, apte à me mettre hors de moi, et que c'est ce que j'essaie de livrer au public.

3. 1. 3. 3 L'expérience du spectateur

Cet intérêt pour la culture *cyberpunk* était alimenté par la participation de Jimmy Lakatos, artiste dans le domaine de la vidéo, et de ses collaborateurs du groupe

⁹ Propos tenus durant une séance du cours Séminaire thématique (EST-840E) donné par M. Lehmann à L'École supérieure de théâtre de L'UQÀM à l'hiver 2014.

Synergie (Yves Labelle et Louis Veillette). Dès le début de cette production finale de *Helter Skelter*, Jimmy avait proposé une formule pour résumer nos intentions : « *Are you experienced ?* », qui est en fait le titre du premier disque de *The Jimi Hendrix Experience*. Le mot était lancé : Expérience. Le projet de *Helter Skelter* était de créer une expérience pour le spectateur.

Dans *Art as Experience*, John Dewey se penche sur cette notion d'expérience, un phénomène que n'importe quel individu va rencontrer à un moment ou un autre de sa vie quotidienne.

A piece of work is finished in a way that is satisfactory; a problem receives its solution; a game is played through; a situation, whether that or eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation writing a book, or taking part in a political campaign, is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation. Such an experience is a whole and carries with it its own individualizing quality and self-sufficiency. It is an experience. (Dewey, 1958 : p. 35)

Au cours de sa réflexion, Dewey insiste sur le fait qu'un individu qui vit un tel moment ne se contente pas de le subir, mais doit y participer d'une manière ou d'une autre pour qu'il acquière le statut d'expérience.

I refer to these obvious facts as preliminary to an attempt to show how the conception of conscious experience as a perceived relation between doing and undergoing enables us to understand the connection that art as production and perception and appreciation as enjoyment sustain to each other. (Dewey, 1958 : p. 47)

L'expérience artistique débute avec la création de l'artiste qui « incarne en lui-même l'attitude du spectateur pendant qu'il travaille » (48), et se transmet au public lorsque celui-ci mobilise ses perceptions pour apprécier l'œuvre. Dans le cas de *Helter Skelter*, l'incident des spectateurs assis a démontré qu'une mobilisation réduite du spectateur diminuait considérablement sa capacité à vivre une expérience.

Le spectateur debout, libre de se déplacer, forcé de choisir entre différents événements qui sollicitent son attention, contraint à choisir son point de vue et sa proxémie, était beaucoup plus investi dans sa propre expérience que ceux qui s'étaient assis pour regarder le spectacle sans bouger de leur chaise.

Cette expérience incluait des éléments de théâtre, mais ne devait pas s'y limiter. Le spectacle comportait certains des ingrédients fondamentaux du théâtre, notamment les personnages et le récit, mais une grande partie de la matière de la soirée visait avant à nourrir l'expérience sensorielle au spectateur. Dans ce domaine, le lieu a de nouveau joué un rôle fondamental. L'architecture exceptionnelle de l'ancienne bibliothèque a permis à Synergie de déployer un immense écran vidéo qui avait comme effet de remplir l'espace avec les images et de donner l'impression au spectateur d'être plongé dans celles-ci. Dans le même esprit, le sonorisateur Marc Dessaulles avait réussi à emprunter un spatialisateur sonore qui lui permettait de déplacer le son à volonté à n'importe quel endroit de l'espace principal où il avait déployé un grand nombre de haut-parleurs. Tous les concepteurs ont donc contribué, chacun à leur manière, à habiter complètement ce vivarium.

La zone d'autonomie temporaire que nous avons créée dans la bibliothèque Dawson ne cherchait pas à suspendre les règles sociales dans leur ensemble, mais plus modestement à revoir celles qui régissent la représentation théâtrale dans la pratique contemporaine. Dès les premières étapes de création, nous avons modifié certaines règles en abolissant la frontière physique entre spectateurs et acteurs. Les textes de Hakim Bey n'ont pas tant modifié notre trajectoire artistique que réveillé des préoccupations latentes.

3. 1. 3. 4 Esthétique relationnelle

Le reproche que j'entends le plus souvent exprimé envers le théâtre est qu'il prend les spectateurs en otage. On se sent plus libre sur une chaise de dentiste que dans un siège de théâtre. Si le dentiste nous torture, on peut lui dire d'arrêter ou se lever de la chaise, ce qu'on ne peut pas faire au théâtre sans déranger tout le monde. D'autre part, *l'homo numericus* a la bougeotte et connaît des déficits d'attention : il perçoit souvent la contemplation comme une perte de temps. C'est pour ces raisons que nous avons cherché à créer avec *Helter Skelter* une forme théâtrale qui laissait davantage de liberté au spectateur tout en l'invitant à être mobile pour choisir son point de vue. Il n'était plus un pantin vissé sur sa chaise qui doit rire ou pleurer au bon endroit ou se taire et rester dans le noir pour recevoir la Divine Parole de l'Artiste. Il pouvait s'adonner au balayage d'informations, suivre différents récits simultanés ou, au contraire, se fixer dans une attitude contemplative d'une seule scène si tel était son désir. Nous voulions créer ainsi une relation plus détendue et plus conviviale avec le spectateur.

Je veux dire par là qu'au-delà du caractère relationnel intrinsèque à l'œuvre d'art, les figures de référence de la sphère des rapports humains sont désormais devenues des « formes » artistiques à part entière : ainsi, les meetings, les rendez-vous, les manifestations, les différents types de collaborations entre personnes, les jeux, les fêtes, les lieux de convivialité, bref l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations, représentent aujourd'hui des objets esthétiques susceptibles d'être étudiés en tant que tel, le tableau et la sculpture n'étant ici considérés que comme les cas particuliers d'une production de formes qui vise bien autre chose qu'une simple consommation esthétique. (Bourriaud, 2001 : p. 29)

Au-delà d'une œuvre théâtrale, nous voulions créer une relation plus détendue et conviviale avec le spectateur, une démarche qui s'apparente aux esthétiques relationnelles que décrit Nicolas Bourriaud dans l'extrait qui précède. Le lieu nous

avait permis d'aménager dans un coin un petit bar qui restait ouvert pendant le spectacle. Les gens pouvaient circuler avec leur verre durant la représentation et personne n'en est mort. Ce sont des possibilités qui ne sont généralement pas offertes dans un théâtre conventionnel, ce qui est dommage puisque, en fait, elles peuvent contribuer à une meilleure qualité d'écoute.

Dans les sociétés archaïques comme dans les sociétés historiques, par les herbes et/ou les liqueurs, par la danse et/ou par le rite, par le profane et/ou par le sacré, il y a recherche, attente d'états d'ivresse, de paroxysme, d'extase qui parfois semblent unir le désordre extrême dans le spasme ou la convulsion et l'ordre suprême dans la plénitude d'une intégration avec l'autre, la communauté, l'univers. Ces états extraordinaires, précaires, incertains, aléatoires et pourtant fondamentaux sont vécus par *sapiens* comme ses états optimaux ou suprêmes. (Morin, 1973 : p. 121)

Notre ambition avec *Helter Skelter* n'était rien de moins que de créer des conditions favorables à l'apparition d'« état optimaux ou suprêmes ». Ce qui inscrit notre démarche dans la branche dionysiaque de la pratique théâtrale.

Les précédentes productions de Momentum avaient toujours engendré des rencontres spontanées avec le public après les représentations. Des rencontres qui se terminaient toujours trop tôt parce que les employés de la salle voulaient aller se coucher. Ce qui était bien légitime, mais il était frustrant d'être obligés de chasser les gens prématurément.

Staying in the theatre after a performance is a moment of what Schechner calls « cool down » when together, the performer and spectator have a chance to relax, to shift from the "ecstatic" moment of performance back into the grooves of more prosaic life. Staying together in that space can be a time of shared subjectivity. The performer, still under the aura of her charisma, the afterglow of her theatrical

performance now infusing her performance in everyday life, can look back, can speak directly to spectators, and can be addressed in kind. (Dolan, 2001 : p. 468)

Notre autonomie dans la Bibliothèque Dawson nous a permis de faire les choses autrement et toutes les représentations étaient suivies d'échanges avec le public qui se sont parfois prolongés jusqu'aux petites heures.

Nous avons voulu explorer plus loin les possibilités d'esthétiques relationnelles que permettait notre aménagement de l'ancienne Bibliothèque Dawson, mais nous nous sommes heurtés à un refus du Théâtre de l'Opsis. Nous voulions organiser une performance spontanée dans l'espace, mais sans présenter le spectacle que nous avons construit depuis trois ans. Les comédiens auraient pu garder leurs personnages, les équipements techniques auraient été disponibles pour s'en servir ou pour intégrer la performance d'artistes invités. Nous voulions organiser une soirée de performances spontanées dans cet espace de rêve que nous avons créé. Nous voulions pousser la zone d'autonomie temporaire un peu plus loin en suspendant complètement les codes de la représentation théâtrale. Quand j'ai demandé l'autorisation du Théâtre de L'Opsis pour tenir une telle soirée, on m'a répondu qu'on ne voulait pas que « toutes les Foufounes électriques¹⁰ débarquent ici ». L'être humain est un animal territorial.

Certaines des relations avec les spectateurs n'étaient pas prévues, par exemple celle qu'a vécue Stéphane Demers avec un individu qui est venu voir *Helter Skelter*

¹⁰ Les Foufounes électriques, fondé en 1983 par Normand Boileau, François Gourd et Bernard Paquet, est un bar, une discothèque, une galerie d'art et une salle de spectacle à Montréal, sur la rue Sainte-Catherine. Son décor est très spectaculaire. D'abord un lieu d'expression de la culture underground punk il s'est développé une tradition de « peinture en direct » où des artistes réalisent une œuvre sous forme de performance. Avec le temps, « Les Foufs » devint une institution du genre underground au Québec. (Source : Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Foufounes_%C3%A9lectriques#cite_note-1, page consultée le 25 mars 2016)

plusieurs fois. Stéphane jouait le rôle d'Andy Warhol, personnage très librement inspiré de l'artiste états-unien, et portait une perruque blanche qui rappelait sa coiffure étrange. Pour la première partie, la costumière Linda Brunelle l'avait entièrement vêtu de vinyle blanc. Dans la deuxième partie, son *suit* était complètement noir.

Un soir où je ne peux pas assister à la représentation, je rejoins les comédiens après le spectacle et ils me font part d'une chose curieuse qui s'est produite. Parmi le public ce soir-là, il y avait un spectateur entièrement vêtu de vinyle noir, exactement comme le personnage d'Andy Warhol incarné par Stéphane qui a été très déstabilisé par la présence de ce double parmi la foule. Personne ne savait qui il était et l'homme ne s'était pas manifesté autrement. Stéphane est inquiet, il y a des moments de violence dans ce spectacle dont le titre, Helter Skelter, fait référence à des meurtres commis par des gens instables. Quelques soirs plus tard, j'aperçois parmi les spectateurs le mystérieux individu habillé en vinyle noir et coiffé d'une perruque. Stéphane entre en scène et je vois M. Vinyl se placer ostensiblement à l'avant des spectateurs pour être certain d'être vu. Stéphane l'aperçoit immédiatement et cette fois-ci décide de le prendre à partie au cours de la scène. M. Vinyl semble ravi de faire partie du spectacle, après tout il s'est peut-être costumé pour ça. Toute l'équipe l'a observé tout au long du spectacle, mais il n'est jamais intervenu davantage. Il est venu voir Helter Skelter trois ou quatre fois, mais s'est toujours éclipsé après la représentation et n'a jamais tenté de venir nous parler alors que les autres spectateurs ne se gênaient pas pour le faire.

La question demeure : M. Vinyl était-il un spectateur ou faisait-il partie du spectacle? Pour Erika Fischer-Lichte, cette ambiguïté ou ce renversement des rôles est caractéristique de l'esthétique de la performance.

Role reversal lays bare and simultaneously affords the actors and spectators the experience of a performance that is by default as much aesthetic as it is political. (Fischer-Lichte, 2008 : p. 43)

Il est sans doute possible de générer de telles participations inattendues du public dans un théâtre, mais l'usage d'un lieu comme la Bibliothèque Dawson semble les favoriser. Entre autres parce qu'il permet d'éviter l'usage du mot théâtre qui, d'office, éloigne d'avance une grande partie de la population. Dans la publicité de *Helter Skelter*, nous n'avons pas employé le mot « théâtre », nous parlions plutôt d'un spectacle ou d'une production et, au vu des spectateurs qui y ont assisté, il est possible que certains d'entre eux (M. Vinyl?) ne soient pas venus si on leur avait dit que c'était du théâtre.

3. 1. 3. 5 Écosystémique

Dans *Le Paradigme perdu*, Edgar Morin expose les principes de « l'écosystémique » qui fournit des outils qui peuvent être utiles pour analyser les dynamiques qui étaient en jeu au cours de la création de *Helter Skelter*. Morin formule l'écosystémique à partir de notions écologiques :

L'écologie est une science naturelle fondée par Haeckel en 1873, qui se propose d'étudier les relations entre les organismes et le milieu où ils vivent. [...] La science écologique n'a que très récemment conçu que la communauté des êtres vivants (biocénose) dans un espace ou « niches » géo-physique (biotope) constitue avec celui-ci une unité globale ou écosystème. Pourquoi système? Parce que l'ensemble des contraintes, des interactions, des inter-dépendances, au sein d'une niche écologique, constitue en dépit et à travers aléas et incertitudes, une auto-organisation spontanée. (Morin, 1973 : p. 30-31)

Dans le contexte de création théâtrale *in situ*, le lieu constitue le « milieu » de l'œuvre, l'endroit où elle est apparue et auquel elle appartient. Elle est liée au lieu

de manière similaire qu'un organisme vivant est lié à son habitat. Les principes écosystémiques énoncés par Morin peuvent éclairer certains aspects fondamentaux de ce type de création artistique.

Le double principe de la relation écosystémique : au caractère aléatoire de l'écosystème, le système tend à répondre par son propre déterminisme; au caractère déterministe de l'écosystème, le système tend à répondre de façon aléatoire (par sa « liberté »). (Morin, 1982 : p. 151)

Un lieu non théâtral est un écosystème qui comporte des éléments aléatoires pour le système que constitue l'œuvre théâtrale. Contrairement au décor de théâtre, l'espace n'a pas été conçu pour l'œuvre, on ne peut plus prétendre tout prévoir ou contrôler. Le lieu est à la fois une source d'ordre et d'évènements incontrôlables. L'œuvre qu'on y fait pousser a son propre système d'ordre, plus ou moins hétérogène à son milieu, mais elle est aussi une source de désordre dans un endroit qui n'était pas conçu pour l'accueillir. Ces relations dialogiques sont au cœur des démarches de création *in situ*. Pour Momentum qui a toujours, depuis les tous débuts, fait appel au hasard et à l'aléatoire dans ses processus de création, l'approche *in situ* offre de nouvelles possibilités de dialogue entre l'ordre et le désordre.

Dès lors il faut penser plutôt que le déferlement de l'imaginaire, que les dérivations mythologiques et magiques, que les confusions de la subjectivité, que la multiplication des erreurs et la prolifération du désordre, loin d'avoir handicapé homo sapiens, sont au contraire liés à ses prodigieux développements. (Morin, 1973 : p. 124)

Morin exprime ici un *credo* important pour la compagnie : la perte de contrôle est un élément essentiel pour transcender les limites du connu et du prévisible. L'artiste David Altmejd interviewé récemment par Michel Desautels sur les ondes de Radio-Canada déclarait : « Si je veux que mes sculptures deviennent plus intelligentes que

moi, je dois accepter de perdre le contrôle. » De mon côté, je répète souvent que l'ouverture au hasard et à l'aléatoire est un moyen pour moi de dépasser les limites de mon imaginaire.

Cette version finale de *Helter Skelter* a galvanisé la compagnie de manière décisive. C'est comme si nous étions montés au sommet de l'Everest ensemble et ressortis vivants d'une avalanche. Elle nous a aussi montré à quel point l'investissement de lieux non théâtraux permettait de revitaliser notre pratique.

I want to problematize and renegotiate all three basic performance relationships: performer to performer, performer to spectator (and vice versa), and spectator to spectator... I want to find the different arenas for performance - places of work, play and worship - where the laws and bye-laws, the decorum and learned contracts of theatre can be suspended. I want to make performances that fold together place, performance and public. (Pearson, 1998, cité dans Wiles, 2003 : p. 3)

Cet extrait de Pearson décrit bien notre état d'esprit à l'issue de cette aventure. Bien que, contrairement à lui, nous n'avons pas pour autant renié le théâtre en salle, les expériences incroyables que nous avons vécues à travers *Helter Skelter* ont modifié de façon décisive notre façon d'aborder la pratique. Nous avons eu la piqure, et cette première aventure *in situ* ne serait pas la dernière. Nous avons réussi à faire *Helter Skelter* à la Bibliothèque Dawson et le monde entier venait de se transformer en un espace de création à l'infini.

3.2 L'espace plein de souffrance : *Cholestérol gratuit* (1999)

En 1999, Momentum a présenté 12 performances théâtrales, une par mois, dans des lieux non théâtraux, comme on disait à l'époque. Le passage à l'an 2000 était une occasion d'interroger ce calendrier au cœur de notre culture. La série d'événements parodiait les mouvements millénaristes et l'exaltation des croyances farfelues qui

les accompagnent. Momentum est devenue, pendant un an, une fausse secte théâtrale.

L'évènement était inspiré de *L'Année de l'Ébranlement*, une série d'un spectacle par mois créée en 1996 par le Grand Théâtre émotif du Québec, qui réunissait Louis Champagne, Stéphane Crête et Gabriel Sabourin. Pour les *12 messes pour le début de la fin des temps*, chacun des neuf membres de Momentum (dont Stéphane Crête) devait monter un de ces « rituels théâtraux ». J'ai demandé à Louis Champagne et Gabriel Sabourin de se joindre à nous pour témoigner de la filiation entre les deux projets et pour compléter la douzaine, j'ai demandé à Yves Sioui Durand du Théâtre Ondinnok de créer une des messes. En tant que représentant des Premières Nations, Yves a choisi de commencer la série de rituels en créant la messe du mois de janvier. Il a monté une tente iroquoise à l'extérieur du Marché Maisonneuve, où l'on a pu assister à une cérémonie entourant la découverte archéologique de la momie du roi Aguanna, que Jacques Cartier a rencontré lors de sa visite à Hochelaga en 1535. C'est le seul spectacle que j'ai vu dans ma vie où la température ambiante était de -15 degrés Celsius.

Chacune des douze messes était présentée quatre soirs seulement pour un public de moins de cent personnes à chaque représentation. C'était un grand nombre de productions en relativement peu de temps pour une petite compagnie comme la nôtre et chaque performance a été créée dans des conditions beaucoup plus modestes, à tout point de vue, que nos productions précédentes. Tous ces facteurs, de pair avec l'approche *in situ* de la série, donnaient aux évènements des allures de *happenings*. Chaque Messe était créée pour un lieu différent et reformulait à chaque fois le rapport entre le lieu, le public et la performance.

Pour les spectateurs qui ont pu assister à plus d'une Messe, qui sont passés avec nous d'un dépotoir à une chapelle, d'une tente amérindienne à un hôpital, il était clair que la proposition dépassait le cadre habituel de la représentation théâtrale. Chaque nouveau lieu introduisait de nouvelles données dans l'équation de la performance et la douzaine de performances dans son ensemble s'articulait autour de ce jeu de possibles. Au-delà du spectacle présenté, les spectateurs vivaient avec nous l'aventure de « mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloignés les uns des autres. » (Bourriaud, 2001 : p. 8)

3. 2. 1 Hôpital Reddy Memorial

Céline Bonnier avait choisi de créer la Messe du mois de février dans un hôpital. Elle avait rapidement pris contact avec l'hôpital Reddy Memorial qui servait fréquemment pour des tournages, notamment pour la série télévisuelle *Urgences* qui était produite dans ces années-là. Au départ, la dame responsable des locations du lieu semblait d'accord pour nous louer l'espace, mais elle est revenue sur sa décision quelques mois avant le spectacle. Elle avait de la difficulté à comprendre que nous ne voulions pas louer les lieux pour un tournage, mais pour du théâtre. Normalement, le théâtre a lieu dans un théâtre. Notre projet avait l'air louche.

Novembre 1998, Céline a engagé une équipe d'acteurs et de concepteurs pour travailler en janvier et présenter Cholestérol gratuit en début février, mais elle n'a pas d'hôpital. Le congé de Noël approche et Céline va bientôt péter un plomb. Son conjoint lui demande si elle veut qu'il aille rencontrer la dame de l'hôpital. Il s'avère que son conjoint est Roy Dupuis qui doit être à ce moment-là, un des visages les plus connus au Québec. Il se rend au Reddy Memorial avec Céline Bonnier et raconte à la personne responsable qu'il fait un documentaire sur Momentum. Il explique qu'il a réservé une équipe de tournage pour venir filmer l'évènement en

février et que par conséquent, il est inconcevable que la compagnie n'ait pas accès à l'hôpital pour sa création. C'est comme s'il avait dit « Sésame, ouvre-toi », et nous sommes autorisés à disposer du 5e étage de l'hôpital Reddy Memorial pour la durée du projet.

Nous n'avons pas eu à solliciter Roy de nouveau pour qu'il vienne faire son petit numéro, mais au cours de cette année où Momentum a créé des performances dans douze lieux qui n'étaient pas conçus pour cela, chaque nouvel endroit nous a confrontés à des difficultés inhabituelles. Ces projets nous ont demandé d'être créatifs en amont de toute question d'ordre esthétique. Il ne s'agissait plus seulement de créer une performance, mais aussi de construire le théâtre dans lequel elle allait avoir lieu. C'est littéralement ce qu'a choisi de faire Yves Sioui et sa compagnie Ondinnok en construisant une tente en toile et en branches d'épinettes pour la première des *12 Messes*.

Il ne faut pas être surpris ou vexés par ces difficultés encourues dans les démarches pour avoir accès à des lieux. Le théâtre *in situ* peut facilement être perçu comme une forme d'envahissement par ceux qui n'y participent pas. C'est au minimum un acte de transgression du territoire puisque la cité a prévu des zones spécialisées pour la performance artistique et rien ne laisse croire que cette dernière a sa place ailleurs que dans ces lieux. Il revient à chaque artiste de choisir comment opérer cette transgression.

3.2.2 Environnement

Céline Bonnier s'était créé un personnage du nom de Lucienne, habillée en chienne de laboratoire, qui accueillait le public et les prévenait des dangers d'une secte mystérieuse, les Disciples du Temps 9, qui avait infiltré toutes les couches de la

société, à commencer par le gouvernement. Lucienne avait rassemblé quelques individus qui avaient fui la terrible secte, et tous ensemble ils se cachaient dans cet hôpital désaffecté.

L'hôpital Reddy Memorial ne servait plus à traiter des patients, mais les pièces avaient conservé leur mobilier médical. La section à laquelle nous avons accès contenait d'anciennes salles d'opération et quantité d'appareils en tout genre. Céline a choisi les pièces qui l'inspiraient et a créé des scènes pour chacune d'entre elles en collaboration avec le groupe d'acteurs dont je faisais partie.

Le lieu a participé à l'écriture de la performance d'une manière que Momentum n'avait jamais expérimentée auparavant. *Helter Skelter* a été mis en scène à la Bibliothèque Dawson, mais la performance n'avait aucun lien avec l'identité réelle du lieu. Aucune scène de *Helter Skelter* n'avait lieu dans une bibliothèque, ni même à Montréal, alors que toutes les scènes de *Cholestérol gratuit* avaient lieu dans l'endroit même où elles étaient jouées. Il n'y avait aucun lieu imaginaire ou fictif dans *Cholestérol gratuit* alors que dans *Helter Skelter*, aucune scène n'était jouée dans l'endroit réel où elle avait lieu. La différence se situe dans la notion d'espace fictif, un espace et un temps autre que celui des spectateurs, qui avait complètement disparu dans la messe de Céline Bonnier. La fiction demeurait présente, mais seulement à travers les personnages et leurs différents récits. La fiction était complètement immergée dans la réalité de l'hôpital.

Chacun sait de quoi il retourne quand on parle d'une « pièce » dans un appartement, du « coin » de la rue, de la « place », du marché, du « centre » commercial ou culturel, d'un « lieu » public, etc. Ces mots du discours quotidien discernent, sans les isoler, des espaces et décrivent un espace social. Ils correspondent à un usage de cet espace, donc à une pratique spatiale qu'ils disent et composent. (Lefebvre, 1974 : p. 24)

Comme les différents lieux énumérés dans l'extrait qui précède, le mot hôpital ne désigne pas seulement un endroit, mais également l'usage qu'on en fait. Au-delà de ces propriétés physiques ou architecturales, le 5e étage du Reddy Memorial était plein d'une pratique spatiale. Ce système d'ordre, pour reprendre la terminologie de Michel de Certeau, faisait partie des matériaux fondamentaux de l'œuvre.

Cette performance était la première création de Momentum conçue comme un déambulateur. Les spectateurs devaient se déplacer d'une pièce à l'autre de l'étage pour suivre le déroulement des scènes. Le danger d'un déambulateur, comme nous l'avait démontré la deuxième étape de *Helter Skelter*, c'est que le spectacle s'arrête pendant que le spectateur se déplace et que ces interruptions finissent par avoir l'effet de pauses publicitaires. Le spectateur « décroche », son attention et son intérêt ne sont plus sollicités et c'est à recommencer à chaque scène. Pour pallier cette difficulté, Céline Bonnier avait recours à son propre personnage de Lucienne qui servait de guide tout le long de la performance. Lucienne était une guide plutôt hostile. Souvent agressive avec les spectateurs, elle ne cessait de les houspiller pour qu'ils se déplacent plus rapidement. Prétextant le danger que la soirée soit infiltrée par les Disciples du Temps 9, il arrivait à Lucienne de s'acharner sur un individu dans le but de protéger le groupe. Les temps morts ont ainsi pu être évités jusqu'aux tout derniers moments de la performance, où les personnages se mettaient à courir après les spectateurs en criant, les forçant à se précipiter dans les ascenseurs, paniqués, pour s'évader de la maison de fous qu'était devenu le 5e étage du Reddy Memorial.

3.2.3 L'expérience du spectateur

The theatre designer Iain Mackintosh comments that (Peter) Brook's success suggests that an old theatre may be a sacred place and that the ghosts of past productions are a reality and, if friendly, a benign presence. « Slap on too much new paint and too much gilding and those ghosts will leave. » William Faricy Condee, in another study of modern theatrical space, echoes the principle that a 'found space' is valued because of the 'ghosts' which are found there. It is clear that both churches and theatres rely on the intuitive feeling that a space has a presence. Those intuitions are bound up with material traces of the past that trigger collective memories. (Wiles, 2003 : p. 58)

Si l'espace des Bouffes du Nord est habité par les fantômes du passé et que l'intérieur des églises donne le sentiment d'une présence, on peut imaginer à quel point un hôpital vidé de ses patients était un espace plein d'une atmosphère qui affectait les spectateurs. Les murs peints en vert suicide, les plafonds bas, les éclairages blafards, les petites pièces et les appareils aux fonctions mystérieuses donnaient à imaginer les souffrances que les lieux avaient connues. L'atmosphère de l'hôpital était si oppressante que Marie-Claude Joly, notre collaboratrice de *Helter Skelter*, a dû partir après seulement dix minutes de performance. Dès son arrivée à l'étage, Marie-Claude a commencé à éprouver un malaise. Quand le spectacle s'est déplacé vers les salles d'opération et qu'elle s'est retrouvée dans une petite pièce avec une quinzaine d'autres personnes, elle a commencé à éprouver des nausées et a dû sortir rapidement.

La réaction de Marie-Claude Joly est intéressante parce qu'elle témoigne de l'aspect phénoménologique du théâtre *in situ* relevé par plusieurs auteurs :

Your sensual engagement is phenomenological. The emphasis is on bodily contact, corporeality, embodiment: 'body and environment fold into and co-construct each other through a series of practices and relations'. (Pearson, 2010 : 29)

Le spectateur ne se contente plus de recevoir des images et des sons émis par la scène devant lui, tout son corps fait partie de l'environnement.

Le sentir au contraire investit la qualité d'une valeur vitale, la saisit d'abord dans sa signification pour nous, pour cette masse pesante qui est notre corps, et de là vient qu'il comporte toujours une référence au corps. (Merleau-Ponty, 1945 : p. 79)

Dans *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty formule l'idée que notre perception du monde ne peut être réduite à ce que perçoivent notre vue et notre ouïe. C'est pour cette raison que Mike Pearson emploie le terme *phenomenological* dans l'extrait ci-haut quand il décrit la corporalité de l'expérience du théâtre *in situ*. Lorsqu'on est dans un hôpital, la perception de notre environnement ne se limite pas à ce qu'on voit ou on entend et ce n'est peut-être pas ça le plus important.

Toute perception extérieure est immédiatement synonyme d'une certaine perception de mon corps comme toute perception de mon corps s'explicite dans le langage de la perception extérieure. (Merleau-Ponty, année, 1945 : p. 249)

Le monde à l'extérieur de notre corps est vécu à l'intérieur, ce qui rappelle l'adage cité au chapitre II : nous habitons le territoire, mais le territoire nous habite lui aussi. D'autre part, Merleau-Ponty expose ailleurs dans son ouvrage que notre perception du monde se construit à partir d'expériences similaires emmagasinées dans notre mémoire.

Désormais le rouge ne m'est plus seulement présent, mais il me représente quelque chose, et ce qu'il représente n'est pas possédé comme une « partie réelle » de ma perception, mais seulement visé

comme une « partie intentionnelle » (L'expression est de Husserl).
(Merleau-Ponty, 1945 : p. 37)

Ailleurs dans son livre, Merleau-Ponty utilise les termes « association » et « projection de souvenirs » pour décrire la partie de notre perception que l'on extrait de notre mémoire. Dans le cas de *Cholestérol gratuit*, tous les spectateurs arrivaient à l'hôpital avec une partie de leur perception de l'hôpital à l'intérieur d'eux, la « partie intentionnelle » de Husserl. Comme un hôpital est rarement un lieu de réjouissances, d'autres spectateurs ont dû éprouver, à différents degrés, le même inconfort que Marie-Claude Joly en arrivant sur les lieux.

En plus de ces aspects phénoménologiques, une autre source d'inconfort était d'ordre proxémique. La vingtaine de spectateurs qui s'entassaient dans les différentes pièces de l'étage pour assister aux scènes étaient contraints à la « distance intime », c'est-à-dire qu'ils devaient tolérer des contacts physiques avec leurs voisins. Les pièces de petite taille devenaient vite étouffantes et il faut peut-être s'étonner de ne pas avoir perdu davantage de spectateurs en cours de route. Mais contrairement aux inconforts vécus au cours de la deuxième étape de *Helter Skelter* sur le boulevard St-Laurent, ceux de *Cholestérol gratuit* étaient prévus. Provoquer le malaise chez le spectateur faisait partie du jeu.

3. 2. 4 Renversement des rôles

Les seuls employés que nous avons croisés au cours de notre travail au Reddy Memorial étaient les gardiens de sécurité dont la station de surveillance était à l'entrée de l'hôpital. À travers les écrans de surveillance, ils ont pu observer notre manège au cours de la semaine de répétition. Ils ont assisté aux représentations, quelques fois accompagnés de leur femme ou d'un ami.

À la fin de la performance, les spectateurs sont pourchassés par des personnages qui leur crient après et doivent se réfugier dans les ascenseurs dont les portes ne se referment jamais assez vite. La sortie est en bas et les comédiens restent en haut, il n'y a pas de moment ni d'endroit où le public peut applaudir et les comédiens saluer. Mais le deuxième soir de représentation, une minute après que les spectateurs aient disparu dans les ascenseurs, nous entendons des applaudissements à travers les haut-parleurs de l'hôpital. Quand l'évènement se reproduit le soir suivant, nous comprenons que c'est l'agent de sécurité qui tendait le micro aux spectateurs à leur sortie de l'ascenseur pour leur permettre d'applaudir la performance.

Comme M. Vinyl dans *Helter Skelter*, jamais les gardiens ne nous ont consultés ou prévenus avant d'intervenir dans la performance. Ils ont eux-mêmes transgressé leur rôle de spectateur et ont commis un acte qui les a transformés en acteurs de la performance. À travers cette intervention des agents de sécurité, le lieu participait à la performance au-delà du rôle que nous avions imaginé pour lui.

[...] site is frequently a scene of plenitude, its inherent characteristics, manifold effects and unruly elements always liable to leak, spill and diffuse into performance: 'site-specific work has to deal with, embrace and cohabit with existing factors of scale, architecture, chance, accident, incident'. (Pearson, 2010 : p. 1)

Dans cet extrait déjà cité en tête du chapitre I, Pearson souligne que la création *in situ* ouvre la porte aux incidents imprévisibles. Ces imprévus potentiels contredisent la notion d'une œuvre d'art immuable créée par des artistes qui contrôlent complètement l'objet qu'ils ont produit. L'œuvre ne peut plus être conçue comme un objet transportable, une marchandise, elle est un évènement singulier créé de

nouveau à *chaque fois* que la performance a lieu, et n'a plus d'existence matérielle une fois que celle-ci a pris fin.

3. 2. 5 Le réel ambigu

Dans une analyse des déambulatoires audioguidés de l'artiste Janet Cardiff, qui offrent aux spectateurs un parcours dans un lieu réel accompagné d'une narration fictive diffusée dans des oreillettes individuelles, Josette Féral écrit ceci :

Dans ce parcours, c'est le réel lui-même qui se trouve contaminé par la fiction. Il perd de sa densité et opère une mutation, devenu réel scénique. Il y a télescopage des perceptions et les univers fictifs et réels se superposent ne faisant plus qu'un. (2011 : p. 158)

Le phénomène que décrit Féral est similaire à ce qu'ont pu vivre les spectateurs de *Cholestérol gratuit*. Le spectateur était convié dans un réel à travers lequel évoluaient des personnages fictifs. On dit des œuvres de Cardiff qu'elles sont des formes de « réalité augmentée », une terminologie qui décrit bien une création *in situ* comme *Cholestérol gratuit*.

Dans *The Transformative Power of Performance*, Erika-Fishcer Lichte postule que ce phénomène d'oscillation constante entre réalité et fiction constitue un caractère fondamental de l'esthétique de la performance. Elle a approfondi le sujet dans un arcticle intitulé *Reality and Fiction in Contemporary Theatre*.

In other words, what is brought about is a perceptual multistability, as occurs in cases where perception shifts between figure and ground – for example between faces and a vase [...]. What in one moment is perceived as the actor's phenomenal body is perceived as a dramatic figure in the next and vice versa. (2008 b : p. 88)

Dans le cas de *Cholestérol gratuit*, l'oscillation constante entre la réalité de l'hôpital et la fiction des personnages créait une situation instable pour le spectateur, alimentant le climat d'insécurité recherché par la performance.

Le spectateur voit à la fois le réel et la fiction, évoluant à la fois dans l'un et dans l'autre. Il y a quelque chose de jubilatoire dans cet entre-deux, dans ce brouillage permanent de l'un par l'autre, qui n'efface ni l'un ni l'autre, mais qui force à lire le réel sous un angle différent. Le spectateur expérimente la dualité avec force; l'ubiquité l'habite. Il est à la fois ici et ailleurs. (Féral, 2011 : p. 156)

Ces allers-retours constants entre le réel et la fiction empêchent l'illusion d'opérer et le spectateur demeure conscient de l'artifice de la représentation et du jeu auquel il participe.

When, in the course of a performance, perception repeatedly shifts and the spectator is situated between the two orders, the difference between the two orders increasingly loses its relevance, and instead the attention of the perceiving subject focuses on the rupture of stability, the state of instability, the passage. (Fischer-Lichte, 2008b : p. 89)

En enchevêtrant la réalité et la fiction, *Cholestérol gratuit* créait les conditions pour faire vivre au spectateur un état que Féral décrit comme jubilatoire, et Fischer-Lichte comme instable, liminaire.

From such oppositional pairs different frames can be deduced, such as 'this is theatre' or 'this is reality'. Such frames imply that there are norms for appropriate behaviour in the situation they refer to. By letting such frames collide, by collapsing the dichotomy, these performances transferred the spectator between all fixed rules, norms and orders. They established and affirmed a new understanding of aesthetic experience. (Fischer-Lichte, 2008b : p. 95)

Par leur riche contenu phénoménologique, par leur capacité à créer une instabilité perceptive oscillant entre réalité et fiction, les œuvres de théâtre *in situ* comme *Cholestérol gratuit* développent de nouveaux territoires d'expérience esthétique.

CHAPITRE IV

MARQUER LE TERRITOIRE (LIEUX EXTÉRIEURS)

The first great consideration is that life goes on in an environment; not merely in it but because of it, through interaction with it. (Dewey, 1958 : p. 13)

Ce chapitre analysera trois autres œuvres *in situ* de Momentum qui, contrairement aux deux précédentes, ont été créées dans des lieux extérieurs. La performance *Les Artistes naturels* (1999) est née dans un boisé à Ste-Sophie, *The International Montreal sus aux pauvres Rally* était un tour d'autobus guidé d'un quartier pauvre de Montréal, tandis que *La fête des Morts* avait lieu dans un cimetière. La création théâtrale dans des lieux extérieurs fait intervenir des facteurs qui sont absents à l'intérieur. Alors que la représentation théâtrale traditionnelle est une machine réglée au quart de tour pour produire le même résultat à chaque fois, le théâtre *in situ* dans des lieux extérieurs crée des conditions qui ouvrent les bras à toutes sortes de phénomènes imprévisibles, à commencer par la météo.

Pour Erika Fischer-Lichte, l'ouverture à l'imprévu est un élément important de l'esthétique de la performance :

The exact course of a performance cannot be foreseen at its beginning. Even if performers set the decisive preconditions for the progression of a performance – preconditions that are determined by a set of rules or the process of the mise en scène, they are not in a position to fully control the course of the performance. Many elements emerge during a performance as a consequence of certain interactions. (2008a : p. 391)

Dans cet extrait, l'auteure parle de l'imprévu qui peut émerger du processus autopoïétique déclenché par la co-présence entre spectateurs et acteurs, mais nulle part dans son livre elle n'évoque l'incidence que peut avoir l'environnement sur le déroulement de la performance. Cette absence indique que le théâtre *in situ* vient ajouter un troisième joueur dans une partie qui se déroulait principalement entre deux groupes. Cette participation du lieu entraîne l'apparition d'une dynamique écosystémique entre les trois éléments en jeu : le lieu, la performance et les spectateurs. Le lieu est l'écosystème de la performance *in situ*. Il est à la fois un système d'organisation (de l'espace, du sens, du temps) et une source d'incertitudes qui viennent s'ajouter à celles générées par les processus poétiques de la performance. Vis-à-vis de la performance, le théâtre *in situ* livre une double dose d'imprévu.

Le travail avec l'incertitude trouble beaucoup d'esprits, mais il en exalte d'autres : il nous incite à penser aventureusement et à contrôler notre pensée. Il nous incite à critiquer le savoir établi qui, lui, s'impose comme certain. Il nous incite à nous auto-examiner et à tenter de nous autocritiquer nous-mêmes. (Morin, 1982 : p. 96)

Durant la performance de *Helter Skelter*, François Papineau passait de longs moments à fendre la foule en circulant à travers elle en patins à roulettes. Il m'avait confié par la suite que ce rapport avec le public était devenu une drogue pour lui. Il est un de ces esprits dont parle Morin, qui dans ce cas-ci était exalté par l'incertitude à laquelle le confrontait ce contact avec le public.

4.1 L'espace plein de nature : *Les artistes naturels* (1999)

Cette production a été créée en juillet 1999, sous le titre *L'incompréhensible vérité du maître*, septième des *12 messes pour le début de la fin des temps*. La production était dirigée par Sylvie Moreau et François Papineau, en collaboration avec Réal

Bossé et les Moitsutoitsou. Les Moitsutoitsou étaient un groupe qu'avait démarré Réal Bossé et ensemble ils avaient créé quelques spectacles qui parodiaient les maniérismes de la danse contemporaine. Pour les besoins de cette messe, les Moitsutoitsou étaient devenus des « humains naturels », c'est-à-dire des êtres humains muets, peu vêtus et pas très futés, qui se cachaient dans les bois des Basses-Laurentides.

Le projet global des *12 messes* s'annonçait comme une volonté de « réinventer notre sacré » et cette septième messe faisait de nombreuses allusions aux liens spirituels que l'on peut entretenir avec la nature. Les personnages des humains naturels avaient conservé des aspects humoristiques de leurs ancêtres les Moitsutoitsou, ce qui faisait en sorte que le sacré était traité avec une bonne dose de dérision.

4. 1. 1 Environnement

Le boisé où avait lieu le spectacle était situé sur le terrain du chalet appartenant à Guy et Antoinette Moreau, les parents de Sylvie. Malgré la proximité de la route, c'était un endroit qui pouvait avoir l'air sauvage même si, dans les faits, il avait été transformé et entretenu par la famille Moreau. Ste-Sophie est situé à une cinquantaine de minutes de Montréal, mais nous avons organisé un transport en autobus pour les spectateurs jusqu'à l'endroit où avait lieu la performance.

Le site où se déroulait la majorité des scènes du spectacle donnait l'illusion de ce qu'Henri Lefebvre appelle « l'espace absolu », c'est-à-dire un espace qui n'a pas encore été « produit » par l'être humain. Il était vierge de toute fabrication humaine qui aurait pu lui donner un sens quelconque. Sans rien pour le délimiter, l'espace absolu s'étend potentiellement jusqu'à l'infini. David Wiles revient sur cette notion d'espace absolu dans *Tragedy in Athens* :

Space for Lefebvre is not simply a given, nor is it filled or encoded by society: rather, it is 'produced' by a society. Tracing the history of space, which is by definition 'social space', he discerns a movement from the 'absolute space' of early antiquity to the 'abstract space' of the present. In 'absolute space' part of the natural world is defined as being sacred and imbued with a divine presence, but that sacredness stems simply from how the natural world is. (Wiles, 1997 : p. 20)

La nature vierge, qui correspond à ce que Lefebvre appelle l' « espace absolu », divinisé par l'être humain depuis la nuit des temps. *Les Artistes naturels* reflétaient cette sacralisation de la nature.

Outre les personnages des humains naturels, tout le contenu de cette performance a été créé à partir du lieu. Il faut signaler que le terrain était bien connu de Sylvie qui l'habitait avec sa famille depuis l'enfance, mais également de Réal Bossé et François Papineau qui avaient construit ensemble un nouveau chalet sur le terrain des Moreau. Et on ne parle pas ici de « faire construire », car Réal et François, en plus d'être deux acteurs prodigieux, sont des menuisiers aux invraisemblables talents manuels. Ces précisions indiquent l'étroitesse du lien entre les artistes qui ont créé la performance et le territoire qui l'a inspirée. Ce lien était fondamental à cette entreprise qui n'aurait pas pu avoir lieu autrement.

Les spectateurs descendent de l'autobus et découvrent l'environnement dans lequel on les a amenés. Un terrain à la campagne. Le terrain est dégagé autour de l'endroit où l'autobus est arrêté, mais une centaine de mètres plus loin, c'est la forêt. Deux hôtes muettes apparaissent et ouvrent une paire de portes installées sur deux arbres qui se font face. Ces portes qui divisent des espaces vierges de toute autre construction ont quelque chose d'absurde, mais les spectateurs saisissent le clin d'œil. On les invite à passer dans un autre monde.

Ces portes françaises fixées entre deux bouleaux nous racontent différentes choses. Dans l'esprit des Moitsutoisou, qui parodiaient la danse contemporaine, ces deux portes pouvaient passer pour une caricature de la performance et de ses racines théoriques dans les écrits de Victor Turner :

The passage from one social status to another is often accompanied by a parallel passage in space, a geographical movement from one place to another. This may take the form of a mere opening of doors or the literal crossing of a threshold which separates two distinct areas, one associated with the subject's pre-ritual or preliminal status, and the other with his post-ritual or postliminal status. (V. Turner, 1982 : p. 24)

Parodie ou non, ces portes accomplissaient tout autant les opérations rituelles décrites par Turner. Rien ne forçait les spectateurs à passer entre les portes qu'ils auraient très bien pu contourner. Mais ils venaient de faire une heure de route dans un autobus peu confortable et ils se voyaient accueillis dans un joli lieu champêtre. Ils n'allaient pas boudier leur plaisir et s'abstenir de jouer le jeu. Les spectateurs s'engouffraient dans l'entrée vers nulle part avec enthousiasme comme s'ils allaient découvrir quelque chose d'extraordinaire de l'autre côté, tout en sachant pertinemment qu'il n'en serait rien. En traversant ces portes comme si celles-ci avaient un sens, les spectateurs signifiaient aux acteurs qu'ils acceptaient de jouer le jeu avec eux. Leur statut social venait de changer, ils étaient devenus des acteurs eux aussi.

Toute cette interaction a eu lieu avec les spectateurs sans qu'un seul mot ne soit prononcé.

Après avoir traversé de l'autre côté de la porte, le public est conduit vers un endroit où sont empilées deux carcasses de voitures accidentées, surplombées d'un énorme

rocher qui semble les avoir écrasées. Parmi la ferraille, deux corps inconscients, sont-ils morts ou vivants? Ce n'est pas clair.

Sylvie Moreau m'a écrit d'où venaient les voitures :

« C'était des vrais chars *scraps* dans lesquels on avait eu des vrais accidents; ils traînaient sur le terrain alors on a demandé à un ami qui avait une pépinière de les mettre un par dessus l'autre, et d'ajouter une grosse roche sur le tout, comme si tout ça était tombé du ciel ». (extrait de courriel, 25 février 2015)

On peut mesurer à quel point le rôle du « décor » est différent de celui qu'il joue dans le théâtre en salle. Dans la pratique conventionnelle, le drame est contenu dans le texte qui servira à établir les besoins du décor. Dans ce cas-ci, la situation est inversée : la présence de ces deux ferrailles et de ce rocher sur le terrain a donné aux artistes l'idée de les mettre ensemble, et c'est ainsi que la scène est née. Le drame est apparu en fonction des éléments de décor plutôt que le contraire.

Les deux personnages reprennent connaissance et s'étreignent, heureux d'être encore en vie malgré le rocher qui leur est tombé dessus. Puis, on entend un chant au loin. Guidés par le regard des personnages, les spectateurs se retournent et découvrent sur l'étang derrière eux, un radeau qui s'approche. Le radeau est dirigé par le personnage du Guide (Réal Bossé), et assise à côté de lui, une femme chante (la soprano Noëlla Huet).

Le moment décrit dans ce qui précède a lui aussi été généré par le décor. Dans cette zone à l'extérieur du bois, le terrain plat offrait un large horizon et une profondeur de champ qui donnaient au point de vue une qualité cinématographique. L'étang artificiel au centre n'avait rien de spectaculaire, mais l'absence de courant permettait au radeau de se déplacer sur l'eau avec douceur. Cette scène était le fruit des

qualités esthétiques perçues par les créateurs dans cet environnement. Ce moment du spectacle a été créé pour mettre en scène cet environnement, pour que le spectateur puisse à son tour faire l'expérience de ses qualités esthétiques.

Recourir au paysage non urbain pour y installer l'œuvre ou accomplir un acte artistique, c'est vouloir prendre ses aises, profiter de l'espace naturel, libre. C'est tout autant désirer créer les conditions d'une mise en relation de deux énergies d'ordinaire non liées de manière organique : l'art, cantonné dans le périmètre de la culture et de ses appareils, et la nature, milieu qui se déploie au-delà des échelles habituelles, offrant la matière d'un contexte *a priori* illimité. (Ardenne, 2002 : p. 118)

Pour ajouter à ce que dit Ardenne, une œuvre d'art dans la nature est aussi une forme de retour aux origines dans la mesure où le sens esthétique est en partie le résultat d'observations de l'environnement. Un exemple éloquent du lien entre les deux est le nombre d'or qui régit les proportions plastiques dans la tradition esthétique occidentale, mais que l'on retrouve également exprimé d'innombrables manières dans l'environnement naturel.

Le Guide (Réal Bossé) s'adresse aux spectateurs dans un langage inventé et leur indique de le suivre dans les bois. Une fois arrivés dans la forêt, il fait signe au public de rester silencieux et de porter attention à ce qui se passe autour. Le Guide souffle dans ses mains refermées pour imiter le chant d'un animal sauvage et peu après, un par un, les humains naturels, vêtus d'un simple pagne blanc et le corps recouvert d'argile, apparaissent lentement parmi la végétation.

Avant que les humains naturels ne se décident à sortir des endroits où ils se cachaient, les spectateurs passaient un long moment à observer la nature autour d'eux. C'était un décor ordinaire d'arbres et de ciel, mais doucement, presque imperceptiblement, cette familiarité était envahie par quelque chose d'étrange. Ce

glissement du quotidien au fantastique n'était souligné par aucun élément sonore qui serait venu s'ajouter au son ambiant de la forêt. Les personnages qui surgissent un à un se comportaient comme des animaux qui ne veulent pas être repérés et ne faisaient aucun bruit en se déplaçant. Le drame de cette scène était principalement constitué de cette transformation d'une nature familière en un espace mystérieux habité par des créatures étranges.

[...] the collapse of the opposition between art and reality and of all binaries resulting from this opposition transfers the participants into a liminal state. (Fischer-Lichte, 2008a : p.176)

Les spectateurs passaient un moment à regarder la forêt sans rien repérer d'anormal ou de potentiellement fictif. À partir du moment où ils percevaient les premiers signes d'une présence (une branche qui bougeait anormalement), ils vivaient ce passage entre deux mondes, le *betwixt and between* que Victor Turner associe à l'expérience liminaire.

The project of the aesthetics of the performative lies in collapsing binary oppositions and replacing the notion of "either/or" with one of "as well as." It is an attempt to reenchant the world by transforming the borders established in the eighteenth century and opening them up into thresholds. (Fischer-Lichte, 2008a : p. 204)

Les démarches *in situ* créent des conditions favorables à l'apparition de cet état liminaire d'entre-deux-mondes. Elles construisent des événements improbables dans un environnement habituel. Le théâtre *in situ* transforme le réel en quelque chose de semi-réel, ou l'impossible est rendu possible devant les yeux des spectateurs. Fischer-Lichte a choisi *The transformative power of performance* comme titre pour son livre sur l'esthétique de la performance, ce qui indique l'importance qu'elle accorde à cette notion de transformation.

When the ordinary becomes conspicuous, when dichotomies collapse and things turn into their opposites, the spectators perceive the world as “enchanted.” » (Fischer-Lichte, 2008a : p.180)

Dans les termes de Fischer-Lichte, les spectateurs qui ont vu le bois des Basses-Laurentides se transformer en un territoire habité par des humains naturels ont vu la forêt devenir enchantée. Mais il ne s’agit pas d’une transformation utopique des consciences, les spectateurs ne se sont pas mis à danser à poil dans la nature, ce n’était pas interdit, mais ça n’était pas ça l’idée. Le changement avait lieu au niveau de la perception et de la conception du réel. Par l’intégration d’éléments invraisemblables, mais tangibles au réel, celui-ci apparaît comme une construction plutôt que comme un fait établi. Le théâtre *in situ* fait la démonstration que le réel est quelque chose qui se construit et peut se transformer. Ce n’est pas rien. Le tissu du réel, pour reprendre l’expression de Merleau-Ponty, n’est pas un uniforme qu’on nous impose, mais un environnement que nous participons tous à construire à chaque instant. Si le mélodrame nous répète souvent que le monde a toujours été comme ça et qu’il ne changera jamais — il a toujours été un patriarcat corrompu et c’est ça qui est ça — le théâtre *in situ* nous fait vivre l’expérience du monde qui change. La réalité n’est pas cette agitation sur une scène dont nous sommes détachés, nous en faisons partie, et notre seule présence constitue une forme de participation à cette performance qu’est l’existence.

David Wiles décrit de la façon suivante la première de trois catégories de lieux sacrés (*divine place*) : *First is a fragment of wilderness, most commonly a stone, a spring or an ancient tree*. Les trois éléments qu’il énumère, la roche immense, le ruisseau et le vieil arbre, faisaient tous partie de la performance des *Artistes naturels* (même si personne n’avait lu le livre de Wiles). Ces références au sacré

s'inscrivaient dans la thématique spirituelle de la série *12 Messes pour la fin des temps* dont cette performance faisait partie.

À la fin du parcours, au bout du ruisseau, il y a un étang entouré de forêt. Assise sur une roche au milieu de l'étendue d'eau, la soprano chante. Dans l'eau, les huit têtes des humains naturels émergent de la surface. Les têtes se déplacent ensemble dans l'eau, comme un banc de poissons réuni par un mouvement commun. Les spectateurs attentifs aperçoivent les chauves-souris qui traversent l'espace comme des éclairs sombres au-dessus du ruisseau.

Cette 7e Messe a eu lieu au mois de juillet et débutait vers vingt heures, ce qui correspond à la brunante durant cette période de l'année. Le début de la performance avait lieu dans un éclairage de jour et la lumière diminuait lentement jusqu'à l'obscurité totale. Les éclairagistes de théâtre savent à quel point la lumière qu'ils envoient sur scène est susceptible de rythmer la représentation. Dans le cas des *artistes naturels*, la diminution constante et inéluctable de l'éclairage ambiant dictait la courbe dramatique de la performance. Wiles s'est penché sur le rôle important que devait jouer l'éclairage naturel dans la tragédie grecque :

In tragedy the antithesis of light and dark is ever-present. To die is to leave the light for ever. In a performance lit by the light of the sun, a performance to which many would have travelled in darkness, such imagery has a meaning that cannot be replicated in a modern indoor theatre. (Wiles, 1997 : p. 175)

Une fois le soleil couché, dans la noirceur des bois les sentiers étaient illuminés par des guirlandes d'éclairage. La scène finale était éclairée par la lumière des flambeaux tenus par les comédiens. C'est eux qui créaient le noir à la fin du spectacle en soufflant sur les flammes. Comme la tragédie grecque, ce moment de théâtre n'aurait pu avoir lieu à l'intérieur d'un bâtiment.

4. 1. 2 Dramaturgie du territoire

En premier lieu, les espaces scéniques ont été identifiés et ont ensuite été liés l'un à l'autre par un chemin pour les spectateurs. La séquence des scènes que le trajet imposait a entraîné les liens causals entre celles-ci de sorte que le récit et sa structure sont apparus à la fin du processus de création. Cette inversion de la démarche d'écriture théâtrale qui ressemble à un arbre qui naît par ses feuilles et se conclut en un tronc commun est typique des créations de Momentum.

Les scènes ne contenaient aucun dialogue et ont nécessité peu ou pas de répétition du tout. Chacune d'entre elles était construite autour d'un canevas assez simple convenu avec les acteurs. D'un autre côté, l'équipe a mis beaucoup d'efforts dans l'aménagement du territoire et le temps de répétition économisé a largement été compensé par du travail de chantier parfois exigeant. Même si l'apparence naturelle du lieu était conservée, il y avait des travaux importants à faire pour accueillir dans le bois une soixantaine de spectateurs par soir. Le sol a dû être dégagé autour des différents espaces scéniques et des sentiers ont été aménagés pour circuler entre ceux-ci. Une fois de plus, l'équipe du spectacle a construit le théâtre dans lequel *Les artistes naturels* a eu lieu.

De manière générale, la matière théâtrale des *Artistes naturels* a été puisée dans le lieu où elle a été présentée. C'est comme si la performance avait joué le lieu comme on joue un texte. La performance donnait un sens précis à quelques endroits sur le terrain, selon Wiles, le texte de la tragédie grecque opérait le même phénomène sur l'environnement où elle avait lieu : « The theatrical space was not a mere context for the play; rather, the play lent meaning to the space. » (Wiles, 1997 : p. 62)

Le fait qu'aucun mot dans une langue connue n'était prononcé tout au long du spectacle a sans aucun doute contribué à ce que le lieu prenne autant de place dans

l'expérience. Il n'était pas embrouillé par un discours. Les langages humains paraissent parfois bien pauvres vis-à-vis de l'éloquence esthétique de certains environnements, et celui des *Artistes naturels* était un de ceux-là.

This sacred space, comprising fragments of nature such as springs or mountains-tops, is termed by Lefebvre 'absolute space' for nothing seems prior to it. It is a 'nucleus of coherence', both activated by and activating social energies. (...) The meanings of absolute space are addressed 'not by the intellect but to the body', and the traditional language-based concept of 'ideology' is obsolete. (Wiles, 2003 : p. 23)

En ce sens, la démarche s'apparente à celles de nombreux artistes visuels dans le domaine du *Land Art*. Le projet visait à laisser parler le lieu et c'est pourquoi il était probablement sage que les humains se taisent. « Mais peut-être aussi, en profondeur, l'univers est impossible à totalement idéaliser et rationaliser. *Il serait plus riche que l'esprit.* » (Morin, 1982 : p. 108) L'absence de discours rationnel au cours de la performance des *Artistes naturels* laissait toute la place à cette nature, cet univers « plus riche que l'esprit » (Morin, 1982 : p. 108).

4. 1. 3 L'expérience du spectateur

Pour la majeure partie de la performance, la participation des spectateurs se limitait à se déplacer d'un endroit à l'autre pour être témoin des différentes scènes, mais la scène finale du spectacle faisait exception.

Après une fin de parcours dans l'obscurité, les spectateurs sont accueillis dans un espace éclairé par des flambeaux. Toujours silencieux, les humains naturels distribuent des breuvages au public. Quelques-uns d'entre eux abordent des spectateurs individuellement et par des signes, leur demandent une mèche de cheveux. Quand un spectateur accepte, on lui coupe un bout de chevelure que l'on

dépose dans une urne. Quelques mèches sont recueillies puis l'urne est refermée et enterrée solennellement.

Des traces de plusieurs spectateurs ont été intégrées au territoire à chacune des représentations et continueront d'y habiter jusqu'à ce que des archéologues du futur découvrent les vestiges de ce rituel.

Cette scène opère un changement radical de proxémie pour la fin de la performance. Jusqu'à ce moment précis, les spectateurs étaient maintenus à des distances « publique » des personnages, à peu près la même que dans un théâtre conventionnel. Puis pour cette dernière scène, sans raison apparente, les acteurs s'approchent d'eux à une distance « personnelle » et poursuivent au-delà de la frontière de l'« intime » pour ceux dont ils touchent les cheveux. De nouveau, cette transgression du code et des frontières sont susceptibles de plonger les spectateurs dans un état liminaire. La facture générale de la scène évoque un autre phénomène étudié par Victor Turner :

Communitas, a term popularized in performance studies scholarship by anthropologist Victor Turner, describes the moments in a theatre event or a ritual in which audiences or participants feel themselves become part of the whole in an organic, nearly spiritual way; spectators' individuality becomes finely attuned to those around them, and a cohesive if fleeting feeling of belonging to the group bathes the audience. (Dolan, 2001 : 166)

Les spectateurs venaient de voyager du jour à la nuit dans la forêt magique et voilà qu'ils étaient accueillis par les personnages à la lumière des flambeaux. Cet accueil donnait l'impression que les spectateurs étaient devenus eux aussi, des humains naturels. Leur statut social avait changé. La mèche de cheveux sollicitée pour la cérémonie venait renforcer cette idée d'incorporation dans la communauté. Même si

la performance n'était pas entièrement conçue comme un rituel, elle lui empruntait quelques éléments caractéristiques. Dans *The Ritual Process* (1966), Victor Turner résume les différentes phases du rituel identifiées par Van Gennep :

Van Gennep has shown that all rites of passage or "transition" are marked by three phases: separation, margin (or *limen*, signifying "threshold" in Latin), and aggregation. The first phase (of separation) comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions (a "state"), or from both. During the intervening "liminal" period, the characteristics of the ritual subject (the "passenger") are ambiguous; he passes through a cultural realm that has few or none of the attributes of the past or coming state. In the third phase (reaggregation or reincorporation) the passage is consummated. (Turner, 1969 : p. 94)

Pour assister aux *Artistes naturels*, les spectateurs devaient voyager ensemble dans un autobus scolaire pendant au moins quarante-cinq minutes. Une fois arrivés sur le terrain des Moreau à Ste-Sophie, ils étaient complètement séparés de leur milieu, ce qui correspond à la première phase du rituel selon Van Gennep. La performance en elle-même, dans la mesure où elle était susceptible de faire vivre au spectateur un « état extraordinaire », peut être associée à la phase transitionnelle (*liminal*). Le spectateur était ramené à son point de départ comme à la phase trois.

While the liminal experience in ritual may transform the participants' social status and alter their publicly recognized identity, no comparable effect seems to exist for the aesthetic experience of artistic performances. (Fischer-Lichte, 2008a : p.176)

Malgré ces nombreuses allusions aux pratiques rituelles, *Les artistes naturels* ne cherchaient pas à opérer un changement permanent de statut chez le spectateur comme les rites traditionnels que Van Gennep a analysé. Encore une fois, le but

recherché était de créer les conditions nécessaires pour que le public vive une expérience.

Experience is the result, the sign, and the reward of that interaction of organism and environment which, when it is carried to the full, is a transformation of interaction into participation and communication.
(Dewey, 1958 : p. 22)

Cette dernière scène transformait le rapport entre la performance et le public. Alors que depuis le début, les spectateurs étaient témoins de différents moments dans la forêt, voilà que tout d'un coup, ils faisaient partie de la scène. On ne les forçait pas à participer, personne n'insistait pour qu'ils donnent une mèche de cheveux. Leur simple présence physique au cœur de la zone qui servait au rituel suffisait pour les inclure. Comme l'explique Dewey dans l'extrait qui précède, le sentiment d'expérience implique une forme de participation de celui qui la vit. Ce tableau final des *artistes naturels* nourrissait l'aspect expérientiel de la performance.

4.2 L'espace plein de capitalisme : *The International Montreal Sus-aux-Pauvres Rally* (1999)

Peu de gens aujourd'hui refuseraient d'admettre « l'influence » des capitaux et du capitalisme dans les questions pratiques concernant l'espace, de la construction d'immeubles à la répartition des investissements et à la division du travail sur la planète entière.
(Lefebvre, 1974 : p. 16)

En juin 1999, Stéphane Demers conviait les spectateurs à une expérience touristique extrême : une visite guidée d'un quartier pauvre de Montréal. L'idée lui est venue suite à une scène dont il avait été témoin :

Pas très loin du Vieux-Montréal, j'avais croisé un *bus* de touristes immobilisé en pleine rue par un groupe de *squeegees* qui l'avait pris

d'assaut. L'autobus avait visiblement dévié de son parcours habituel et s'était retrouvé dans un quartier défavorisé dont on préfère généralement éloigner les visiteurs. Les *squeegees* encerclaient l'autobus, qui (n') osait plus avancer, et y'en a qui étaient grimpés dessus pour frapper dans les vitres et harceler les gens à l'intérieur. (Demers, 2015)

Cette expérience a inspiré le parcours touristique pour clientèle d'élite que Solange Lévesque a décrit dans la revue *Jeu* :

Pour commencer, les spectateurs avaient rendez-vous au métro St-Henri, invités à se présenter habillés en tenue de soirée. Parmi le groupe réuni sous les arbres, un majordome choisissait quelques élus parmi les plus chics, qui allaient recevoir, plus tard, un traitement de première classe. (Lévesque, 2000 : p.15)

Dès leur arrivée à l'endroit indiqué pour prendre l'autocar, les spectateurs étaient séparés en deux classes sociales. Ceux qui avaient déployé le plus d'efforts pour obéir au code vestimentaire de la soirée étaient récompensés par des attentions particulières dont les autres étaient privés. « Les plus chics » étaient dirigés vers le fond de l'autobus où ils avaient droit au traitement *V.I.P.* qui incluait coupes de champagne et caviar, tandis que les autres devaient se contenter de croustilles en sachet et d'eau embouteillée.

4.2.1 Environnement

Avant d'examiner les questions liées aux lieux, il faut décrire les différents modes de représentation employés au cours de cette performance.

À leur arrivée à l'autocar, les spectateurs étaient accueillis par M. Pierre, le « majordome », et son assistant. M. Pierre était interprété par le regretté Michel-André Cardin, comédien réputé pour sa verve et son talent à improviser

d'interminables logorrhées absurdes parfois qualifiées de diarrhées verbales. Son personnage de M. Pierre était à la fois animateur de la soirée et guide touristique. La majorité de son discours était écrit par Stéphane Demers et Michel-André adaptait ses descriptions des « attraits touristiques » en fonction de la durée du trajet entre les arrêts prévus.

L'autocar luxueux qui transportait les spectateurs était équipé d'écrans de télévision pour les passagers. À différents moments durant la visite, les écrans diffusaient des messages enregistrés par M. et Mme Toutbon, les propriétaires de cette entreprise qui offrait des expériences de tourisme extrême. M. Toutbon (Edgar Fruitier) s'adressait directement aux spectateurs pour les aider à surmonter les barrières morales qui pouvaient les empêcher de jouir pleinement de la misère des pauvres.

À quelques reprises au cours de la visite, l'autocar s'arrêtait et un personnage entraînait dans l'autobus.

Ce qui fait un total de quatre modes de représentation pour la même performance. Dans un premier temps, les spectateurs étaient en représentation les uns pour les autres. Leur tenue de soirée était un costume et ils jouaient les personnages des clients de cette étrange expérience. M. Pierre et son assistant incarnaient la représentation d'une visite touristique. M. et Mme Toutbon, contrairement aux autres personnages du spectacle, représentaient un autre temps et un autre lieu que celui vécu par les spectateurs puisque leurs messages étaient préenregistrés. Et finalement, les « spécimens » qui entraient dans l'autobus représentaient des sujets zoologiques que l'on était venu observer dans leur environnement naturel.

L'autobus lui-même était donc à la fois l'espace des spectateurs et celui du spectacle, tandis que la ville devenait un décor aux dimensions inouïes. Même si la

convention théâtrale séparait le spectateur du monde fictif qu'on avait créé pour lui, il s'y retrouvait physiquement inclus. Au cours du parcours, M. Pierre attirait l'attention du public vers des personnages à l'extérieur de l'autobus sans qu'il soit possible de distinguer ceux qui faisaient réellement partie du décor de ceux que le spectacle y ajoutait. De nouveau, on pourrait qualifier le résultat obtenu de « réalité augmentée ».

L'autocar avait comme fonction principale de créer les conditions réelles d'une visite touristique pour les acteurs et les spectateurs. Il contenait un « système d'ordre », pour reprendre les termes Michel de Certeau, dont la performance s'est servie. Tout comme un bâtiment théâtral peut le faire, l'autobus fournissait un cadre que les spectateurs pouvaient reconnaître et qui les informait du protocole de l'évènement. Ils savaient qu'ils devaient s'asseoir sur les sièges et regarder la ville par la fenêtre tandis qu'un guide prendrait la parole à l'avant de l'autocar pour les informer sur ce qu'ils voyaient. Le jeu théâtral représentait une excursion touristique qui est, en elle-même, une forme de mise en scène du réel.

L'autocar loué pour la performance était normalement employé pour de véritables visites touristiques et l'espace intérieur avait été aménagé pour ce type de service. Le parcours créé par Stéphane Demers incluait quelques arrêts au cours desquels M. Pierre faisait entrer un spécimen. Ces moments offraient à la clientèle de l'excursion une expérience d'une rare authenticité au cours de laquelle ils avaient l'occasion d'observer de « véritables » pauvres de près. Ils dérogeaient du protocole standard des autocars pour touristes qui offrent normalement des environnements contrôlés à l'abri du monde extérieur. Mais les moments les plus excitants d'une visite au parc safari sont ceux où les animaux se faufilent la tête à l'intérieur du véhicule pour attraper les friandises tendues par les familles d'humains. L'entrée des personnages dans l'autobus du *sus aux pauvres rally* générait le même type

d'appréhension enthousiaste. Pour jouer les pauvres, Stéphane avait engagé des acteurs qui avaient peu de chances d'être connus du public. M. Pierre indiquait aux spectateurs d'observer les spécimens à travers la fenêtre pour les voir évoluer dans leur environnement naturel. De telle manière qu'il n'y avait aucun moyen de savoir s'il s'agissait de personnages fictifs quand les personnages étaient invités à bord.

De temps à autre, le car s'arrêtait pour souligner l'originalité du paysage urbain, le chic dépanneur Chez Moman, par exemple, ou pour faire monter un « personnage » que notre guide appelait « un spécimen » : toxicomane accompagné de son bébé de quelques mois, prostituée, délinquant baveux, joué par des comédiens de manière si convaincante et réaliste qu'on en avait des frissons dans le dos! (Lévesque, 2000 : p. 15)

Vêtu d'un costume de sport en nylon bleu, Stéphane Crête interprétait un pédophile qui traînait dans un parc où jouaient les enfants du quartier. Lorsque M. Pierre l'invitait à bord, Crête cherchait la spectatrice la plus jeune dans l'autocar et tentait de la convaincre, en vain, de lui remettre ses petites culottes. Plus loin, Stéphane Demers jouait un toxicomane qui mendiait sur le trottoir d'une rue dévastée avec son bébé de six mois dans les bras. Les personnages étaient généralement peu enclins à monter dans l'autocar (M. Pierre devait les encourager en promettant une récompense), le jeu des comédiens était hyperréaliste et leurs interventions n'avaient rien de particulièrement théâtral de sorte que même après leur sortie, les spectateurs ne pouvaient savoir avec certitude s'il s'agissait de réels spécimens. Pour nourrir davantage la confusion du public, Richard Lemire jouait un spectateur assis dans l'autobus complètement dégoûté par ce qu'on lui faisait voir, qui invectivait le personnel de manière de plus en plus agressive jusqu'à ce que Louis Champagne mette sa corpulence à contribution pour l'éjecter du véhicule. L'autocar était donc beaucoup plus qu'un simple moyen de transport, c'était un espace qui permettait différents modes de représentation et de rapports avec le public.

Tout ce qui avait lieu à l'intérieur de l'autocar était déterminé par les endroits visités à l'extérieur. L'excursion touristique procède d'une manière similaire au théâtre *in situ* dans la mesure où les deux peuvent révéler le sens, la valeur esthétique, ou l'histoire d'un lieu précis. La nature déambulatoire de la performance créait une relation avec les lieux complètement différents de ce que nous avons vécu auparavant à Momentum. Plutôt que de construire la création en fonction d'un seul endroit, *The International Montréal sus aux pauvres rallye (IMSAPR)* était conçu comme un parcours où les lieux eux-mêmes avaient moins d'importance que le trajet qui les liait entre eux.

Pour documenter ce travail de recherche, j'ai refait le parcours avec Stéphane Demers, seize ans après la production, pour qu'il me rappelle ce qui avait orienté ses choix de création¹¹.

La première décision, ironiquement, c'était Westmount. À partir du moment où j'ai eu l'idée de faire une visite touristique de la pauvreté à Montréal, c'était clair que ça devait se terminer à Westmount, pour le contraste. Après avoir donné la misère en spectacle, il fallait amener les gens à l'autre extrémité, sur le haut de la montagne (littéralement), dans l'opulence, et les abandonner là avec leurs questions. (Demers, 2015)

Les choix de Stéphane Demers interpelaient ce qu'Henri Lefebvre appelle la pratique spatiale :

La pratique spatiale d'une société secrète son espace; elle le pose et le suppose, dans une interaction dialectique : elle le produit lentement et sûrement en le dominant et en se l'appropriant. À l'analyse, la pratique

¹¹ Des conflits d'horaire m'ont empêché d'assister à cette performance en 1999 mais j'ai participé à plusieurs aspects de sa production et visionné les captations vidéo de l'évènement.

spatiale d'une société se découvre en déchiffrant son espace. (Lefebvre, 1974 : p. 42)

Les quartiers visités par l'*IMSAPR* (*International Montreal Sus-aux-pauvres Rally*) ont été choisis en fonction de l'espace que la société avait sécrété dans ce coin de la ville. E.T. Hall se sert d'une citation de Winston Churchill pour illustrer la dimension autopoïétique de nos pratiques spatiales :

« We shape our buildings and they shape us. » During the debate on restoring the House of Commons after the war, Churchill feared that departure from the intimate spatial pattern of the House, where opponents face each other across a narrow aisle, would seriously alter the patterns of government. (Hall, 1966 : p. 107)

Transposée dans le contexte du *IMSAPR*, la remarque de Churchill deviendrait : les classes sociales produisent des classes sociales. Les quartiers en haut de la montagne sont habités par une classe supérieure qui va engendrer des gens comme eux et c'est la même chose en bas de la côte. Le principe de causalité circulaire d'Edgar Morin décrit bien la nature particulière des rapports de l'être humain avec son territoire.

Ainsi, la société est le produit des interactions entre individus, mais au niveau global, justement, émergent des qualités nouvelles qui, rétroagissant sur les individus — le langage, la culture — leur permet de s'accomplir comme individus. Les individus produisent la société qui produit les individus. (Morin, 1997, Récupéré le 25 mai 2015, de <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>)

Après avoir choisi Westmount comme fin de parcours, Stéphane Demers a cherché le quartier pauvre dans lequel la plus grande partie de la visite aurait lieu.

Au départ, je pensais plutôt à une visite du quartier Parc-Extension, qui aurait mis en scène une pauvreté liée à l'immigration. C'est (Stéphane) Crête qui a fait le trajet entre Parc-Extension et Westmount et qui m'a

fait remarquer que les deux quartiers étaient très loin l'un de l'autre, ce qui aurait entraîné un long bout « pas de saucisse » durant la visite. Il m'a suggéré St-Henri ou Pointe St-Charles, deux quartiers défavorisés qui sont situés juste au pied de la côte qui descend de Westmount. (Demers, 2015)

Les lieux ont donc été choisis en fonction de leur profil socio-économique, mais aussi de leur proximité géographique. Il fallait délimiter un territoire qui pouvait exprimer les inégalités sociales que Stéphane avait choisi d'explorer. La visite, c'est-à-dire le contenu de la performance, s'est construite en fonction de ces paramètres.

Les spectateurs devaient se rendre à une adresse située tout près du Métro Lionel-Groulx pour embarquer dans l'autocar. Le lieu du rendez-vous était situé dans une zone mitoyenne un peu au sud de l'autoroute Ville-Marie, cette blessure urbaine qui sépare (trop) clairement les classes sociales dans ce coin de la ville.

— L'autocar de luxe était stationné dans petite rue résidentielle pas très large. Y'avait l'air d'un gros monstre chromé débarqué d'une autre planète. Le chauffeur était un professionnel et maintenait le moteur en marche pour assurer la climatisation à l'intérieur de l'habitacle. C'était un peu curieux de voir les spectateurs à qui on avait donné la consigne de s'habiller chic, s'attrouper autour de l'autocar dans une zone à des kilomètres du Quartier des spectacles. Ça (n'a) pas pris de temps aux résidents de la rue pour se rendre compte qu'il se passait quelque chose de *weird*. Après deux ou trois soirs, y'en avait une *gang* qui s'était installé des chaises sur le trottoir d'en face pour assister à l'arrivée de notre public.

- Et là, le public de ton *show* devait se demander si les gens qui les regardaient faisaient partie du spectacle.

- Probablement.

(Demers, Messier, 2015)

Les spectateurs du *IMSAPR* en tenue de soirée sur les trottoirs de ce quartier défavorisé étaient devenus le spectacle pour la population locale. Cette situation imprévue illustre de nouveau de quelle manière la performance *in situ* favorise l'apparition de phénomènes qui échappent à notre contrôle, « [...] unruly elements [are] always liable to leak, spill and diffuse into performance » (Pearson, 2010 : p. 1).

J'avais lu quelque part que la zone qu'on allait visiter était un ancien quartier ouvrier pis que les rues avaient été dessinées de façon à ce que les portes d'entrée soient face aux vents dominants. Comme ça, si un locataire (ne) payait pas, le propriétaire passait et enlevait la porte pour laisser le vent entrer. On n'est pas très loin du fleuve, l'hiver ça devait être assez redoutable. (Demers, 2015)

Après avoir identifié la zone de la ville qu'il voulait explorer, Stéphane a construit son trajet en fonction des personnages qui intervenaient durant le parcours. Il a trouvé un parc d'enfants pour le pédophile et un édifice dévasté, généreusement garni de *tags*, pour le toxicomane qu'il interprétait lui-même. Il a ensuite identifié une station d'essence sur la rue Wellington devant laquelle le personnage de la prostituée (Lucie Paul-Hus) a fait le trottoir. Lucie était « vêtue » d'un short noir trop court et de souliers à talons hauts. Il fallait coordonner son apparition le plus précisément possible parce qu'elle ne pouvait rester seule sur le trottoir très longtemps sans que son personnage soit sollicité pour de réels services.

L'*IMSAPR* est la production de Momentum où le théâtre s'est le plus dissous dans le réel. À l'extérieur de l'autobus, il n'y avait aucun espace qui avait été aménagé pour les scènes. C'est la seule où les lieux n'ont subi aucun traitement plastique et ont été utilisés tels quels.

Une fois que la tournée du quartier pauvre était terminée, M. Pierre insistait sur la nécessité de retourner vers l'air pur de l'élite en haut de la montagne. L'autobus montait la côte vers un parc de Westmount que j'avais choisi parce qu'on peut y jouir d'un point de vue dominant sur la ville. Rendus sur place, les spectateurs étaient invités à descendre pour se remplir les poumons de l'air vivifiant de la classe supérieure. La dernière scène avait lieu autour d'un bâtiment de pierre avec un balcon au-dessus qui faisait face au fleuve à l'horizon. C'est là que, tel un général de Gaulle sur le balcon de l'Hôtel de Ville de Montréal, M. Pierre livrait un discours enflammé à la gloire des puissants de ce monde. Sa finale flamboyante déclenchait les applaudissements du public pis il en profitait pour disparaître. (Demers, 2015)

La journaliste Solange Lévesque a décrit ce qui arrivait par la suite dans son article consacré aux *12 Messes* :

Du haut de la mezzanine du pavillon, les organisateurs, après remerciements d'usage et souhaits de bon retour à la maison, allaient faire descendre une corbeille au bout d'une corde, corbeille dans laquelle se trouvait une pile de documents que les « première classe » étaient priés de lire tout haut : la suggestion de se rendre au métro Atwater, le plus proche du parc, s'y trouvait, mais sur la façon de se rendre au métro : rien! À la fois inquiets et amusés, plusieurs ont couru là où le car les avait déposés, dans l'espoir de le reprendre, mais le car filait au loin, avec majordome, serveur, etc. ! (Lévesque, 2000 : p. 15)

Les spectateurs étaient abandonnés dans un parc à Westmount, à des kilomètres de l'endroit où ils étaient montés dans l'autocar, en tenue de soirée, sans moyen clair pour retourner chez eux.

Ma mère a assisté à la performance et m'a raconté la réaction d'une dame qui était absolument furieuse de la manière dont les spectateurs étaient traités. Elle trouvait que Momentum était une compagnie « bien mal organisée ». Carmen, c'est le nom de ma mère, aurait sans doute été plus mal à l'aise si j'avais été personnellement responsable de l'évènement, mais dans les circonstances, elle s'est permis de faire

remarquer à la spectatrice en colère : « Vous savez, je pense que c'est ça l'idée. Ils veulent volontairement nous frustrer ». Carmen n'avait pas tort.

Avec un humour grinçant, *The International Montreal sus aux pauvres Rallye* traitait à sa manière des inégalités sociales à Montréal, un sujet plutôt sérieux. De toutes les œuvres examinées dans le corpus, c'est de loin la plus caustique puisqu'elle allait jusqu'à mordre la main qui la nourrissait (le spectateur). Elle est un exemple de l'aspect sociopolitique que peut revêtir le théâtre *in situ*.

The place (empathically not site, space or building) is an active agent - either formally (in architectural or spatial terms) or socially and culturally (in political, ownership or historical terms). (Pearson, 2010 : p. 29)

Contrairement aux œuvres examinées précédemment, ce n'est pas l'architecture, l'identité des lieux ou leur aspect esthétique/sensoriel qui était mis en jeu. La performance interpellait la dimension sociale et politique du territoire. L'espace scénique était un périmètre de plusieurs kilomètres dans lequel une configuration de différentes classes sociales était déployée en fonction d'une topographie bien connue : les riches en haut de la montagne, les pauvres en bas. L'image est commune, mais dans cette époque néo-libérale qui claironne sa propagande de *trickle-down economics*, elle prend un nouveau sens. *The International Montreal sus aux pauvres rallye* illustre que s'il y a quelque chose qui ruisselle des riches vers les pauvres, ce n'est certainement pas de l'argent.

Mentionnons pour terminer cette section que les différents courants de *site-specific theatre/performance* chez les Anglo-Saxons sont généralement plus proches des enjeux sociaux que Momentum ne l'a été dans ses créations. Par contre, d'autres compagnies au Québec font de l'excellent travail dans le domaine. Il faut mentionner à ce titre l'expérience saisissante de *Je ne sais pas si vous êtes comme*

moi, un déambulatoire audioguide sur la prostitution dans le centre-sud de Montréal présenté en juin 2004 :

À travers les oreillettes, une voix vous guide dans différents endroits glauques et vous place tour à tour dans le rôle du/de la prostituée ou du client. On vous demande de marcher sur le trottoir de la rue Ontario comme si vous cherchiez un client. On vous dit de regarder les gens dans les voitures à la recherche de votre client. On vous invite ensuite à regarder le pont Jacques-Cartier au loin et d'imaginer que quelque part parmi ces innombrables voitures qui s'en viennent vers Montréal, il y a votre client. Et tout d'un coup dans votre esprit, la circulation sur le pont est devenue un flux éternel de mâles en rut venus se soulager sur l'île. C'est malheureusement inoubliable.

Le témoignage qui précède donne une idée de ce qu'un spectateur peut vivre quand il est confronté à une dramaturgie du territoire.

4. 2. 2 L'expérience du spectateur

The International Montréal sus aux pauvres Rallye se distingue des autres productions de Momentum par la façon dont le public était manipulé. C'est la seule fois où nous avons donné une consigne vestimentaire aux spectateurs. Dès leur arrivée, avant même le début de la performance, leur degré d'obéissance à notre consigne leur assignait un rôle dans notre jeu. Et la docilité des spectateurs était en quelque sorte pénalisée puisque ceux qui avaient déployé le plus d'efforts pour s'habiller en tenue de soirée étaient peut-être ceux qui se sont sentis le plus ridicules quand est venu le temps de retourner à pied (et parfois en talons). La production faisait vivre au spectateur ce que c'est que d'être à la merci d'un jeu dont on ignore les règles et qui peut nous abandonner à tout moment dans un environnement

inconnu! D'une certaine manière, les spectateurs expérimentaient ce que c'est que d'être « défavorisé ».

Site-specific performance, in which the embodied presence of the audience is a component of the scenography, collapses distance and physical boundaries. There is no fixed stage edge; the line between the fictional space and the real is fluid and unstable. The audience becomes "dislocated" in the sense of not knowing their proper place, position, or relationship to the events depicted. When this spatial dislocation is compounded by a mode of "playing" that blurs the psychic boundaries as well - "who are the actors here? what is my role? » The audience is further displaced from the security of their position as viewing subject. (Collins, 2012 : p. 54)

Tout au long de la visite, la position du spectateur était instable. Il ne cessait jamais vraiment d'être un personnage puisque M. Pierre s'adressait à lui comme un client de cette excursion moralement répugnante. Même si tous savaient que ce n'était qu'une mascarade, la proximité avec la réalité créait un malaise bien réel chez les spectateurs qui étaient probablement en désaccord avec les rôles de richards décadents qu'on leur imposait. On voit que le choix de travailler dans des lieux réels ne fait pas que déclencher un dialogue avec des endroits spécifiques, mais peut aussi permettre de traiter la réalité comme matériau, une approche que Paul Ardenne décrit dans *Un art contextuel* (2002).

Pour l'artiste contextuel, on l'a compris, il s'agit moins d'imposer des formes stricto sensu, nouvelles ou non, que d'interagir avec le « texte » que constitue toute société, texte par nature inachevé et qui offre toujours matière à discussion dans le cas de la société démocratique — par excellence celle de la négociation, de l'alternative et du contrat social évolutif. Qu'on s'éloigne des œuvres recourant à l'image pour leur préférer les formules gestuelles, d'exploration physique ou de confrontation directe, est dès lors logique. Sacrifier au rite de l'image (ou, plutôt, du passage par l'image), c'est sacrifier le contexte à sa représentation. Toute représentation consacrant sinon un éloignement,

du moins une mise à distance de l'objet représenté. (Ardenne, 2002 : p. 35)

Un peu plus loin dans son livre Ardenne décrit des démarches d'art contextuel qui font écho à celle de l'*International Montreal Sus-Aux-Pauvres Rallye* :

Ces artistes ont pour point commun la modélisation d'une activité professionnelle, avec l'univers relationnel qui en découle, en tant que dispositif de production artistique. (Ardenne, 2002 : p. 36)

Stéphane Demers a modélisé l'activité professionnelle du tourisme, et plus particulièrement celle de ce qu'on appelle le « tourisme expérientiel », une expression aujourd'hui répandue, mais qui n'était pas si courante en 1999. On serait à peine étonnés de nos jours que de véritables excursions touristiques de la misère humaine soient disponibles sur le marché pour une clientèle privilégiée.

Se comportant à l'intérieur du monde de l'art selon les paramètres de « mondes » hétérogènes à celui-ci, ces artistes y introduisent des univers relationnels régis par les notions de clientèle, commande, projet. (Ardenne, 2002 : p. 37)

Le spectateur de l'*International Montreal Sus-aux-Pauvres Rallye* était le client d'un commerce ignoble mené par des fournisseurs décadents habillés en smokings. Ce qu'il vivait oscillait « entre le statut de consommateur passif et celui de témoin, d'associé, de client, d'invité, de coproducteur, de protagoniste » (Bourriaud, 2001: p. 60)

Sur le téléviseur de l'autocar, Mme Toutbon (Ellen David) confiait comment le spectacle de la misère humaine avait réveillé les ardeurs sexuelles de son mari (l'inénarrable Edgard Fruitier). L'ensemble de l'œuvre était une satire de la société du spectacle, de son voyeurisme et du clientélisme des rapports humains.

L'ennemi qu'il nous faut combattre en priorité s'incarne dans une forme sociale : c'est la généralisation des rapports fournisseur/client à tous les niveaux de la vie humaine, du travail au lieu d'habitation en passant par l'ensemble des contrats tacites qui déterminent notre existence privée. (Bourriaud, 2001: p. 87)

The International Montreal sus aux pauvres a combattu l'ennemi en créant une version satirique de la forme sociale décriée par Ardenne.

4.3 L'espace plein de fantômes — *La fête des Morts* (2003)

William Faricy Condee, in another study of modern theatrical space, echoes the principle that a 'found space' is valued because of the 'ghosts' which are found there. It is clear that both churches and theatres rely on the intuitive feeling that a space has a presence. Those intuitions are bound up with material traces of the past that trigger collective memories. (Wiles, 2003 : p. 58)

Et quoi de mieux pour mettre en scène les fantômes d'un lieu qu'un cimetière?

Ailleurs, dans le même ouvrage, David Wiles écrit :

The second form of divine place is the tomb. In pre-modern Europe the spirits of the dead continued to exert force where the bodies lay. Lefebvre writes that 'absolute space is above all the space of death, the space of death's absolute power over the living'. (Wiles, 2003 : p. 24-25)

Les cimetières illustrent « le pouvoir absolu des morts sur les vivants » dont parle Lefebvre (1974), en consacrant un territoire au maintien de leur présence parmi nous. Entrer dans un cimetière, c'est pénétrer dans le pays des morts. Nous sommes chez eux. Ce sont des lieux où le temps semble s'arrêter, une forme d'hétérochronie selon les termes de Foucault.

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer. (1984, Récupéré le 20 juillet 2015 de <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>)

Le cimetière est un cas exemplaire d'hérétopie, un endroit séparé du reste de la société qui reformule celle-ci selon de nouvelles règles. Il est un témoignage historique et culturel d'une richesse inépuisable qui peut parfois se révéler source de controverses. J'ai déjà entendu une journaliste étrangère attribuer le haut taux de suicide chez les jeunes au Québec au fait qu'il y a un cimetière à côté de l'Université de Montréal. Il y a le cimetière de Prague raconté par Umberto Eco, ou encore la tristement célèbre crise d'Oka qui a été déclenchée à cause d'un cimetière¹². Au propre comme au figuré, le cimetière permet de s'unir à un territoire et aux gens qui l'habitent. Un ami d'origine chilienne m'a déjà dit : « Je ne sais pas dans quel pays je vais être enterré », pour exprimer le déchirement identitaire qu'il vit parfois. Le cimetière opère une fusion avec le territoire et la communauté des autres morts qui y reposent. C'est un endroit où les humains sont rassemblés par leur destinée commune.

Pour créer *La fête des Morts*, nous avons dû obtenir l'autorisation des personnes responsables du cimetière. La performance de Momentum établissait des liens avec la fête des Morts mexicaine, qui a lieu le 1er novembre, et il nous a fallu clarifier que notre projet n'avait rien d'une fête d'Halloween. Nous ne voulions pas transformer le cimetière en maison hantée et le mot fête ne signifiait pas *party* dans ce cas-ci. Pour éviter d'attirer l'attention sur cet usage inhabituel du cimetière, nous n'avons jamais mentionné, dans les communications entourant la production, l'endroit exact où avait lieu le spectacle. Les spectateurs avaient rendez-vous au parc Laurier et, de nouveau, ils étaient transportés en autobus jusqu'à l'endroit où débutait la performance.

¹² En 1989, l'armée canadienne a déployé des soldats à Oka en réponse aux barrages routiers des Mohawks qui protestaient contre l'autorisation accordée à un propriétaire de terrain de golf d'agrandir son territoire. Cet agrandissement empiétait sur les terres ancestrales des Mohawks et plus particulièrement sur le site d'un ancien cimetière.

La fête des Morts était un projet dirigé par Céline Bonnier et Nathalie Claude qui ont créé le spectacle en collaboration avec l'équipe d'acteurs et de concepteurs¹³. Comme dans les *Artistes naturels*, la topographie du territoire a inspiré certaines scènes; comme dans *Cholestérol gratuit*, l'identité de l'endroit contextualisait la performance, et comme dans *Helter Skelter*, la beauté du décor bâti offrait presque gratuitement une scénographie somptueuse. Mais contrairement aux œuvres examinés jusqu'à présent, *La fête des Morts* mettait en scène des personnages (et des événements) inspirés des gens qui occupaient réellement le lieu. La réalité de l'endroit était mise à contribution d'une manière différente de ce qui a été vu dans cette recherche jusqu'à présent, l'espace était plein d'un autre type de contenu.

4.3.1 Environnement

L'espace d'un cimetière est une œuvre de paysagement, le soin avec lequel les lieux sont aménagés et entretenus fait partie de l'hommage rendu aux disparus. Le territoire du cimetière où a été créée *La fête des Morts* se déployait sur les flancs d'une butte et l'ensemble du site offrait quantité d'endroits inspirants et de points de vue grandioses. Les horizons et les points de fuite du paysage dans lesquels les personnages évoluaient permettaient la création d'images plus vastes que ce qui est normalement possible au théâtre.

L'autobus a déposé les spectateurs à l'intérieur du cimetière puis est reparti. Les gens sont laissés à eux-mêmes pendant quelques instants. Ils explorent du regard le décor de pierres tombales. Il y en a qui cherchent un signe du début de la performance, d'autres qui écoutent la rumeur de la ville au loin, étouffées par le silence des morts. Après quelques moments passés dans cette ouate sonore, les spectateurs distinguent le tintement d'une clochette au loin. Le son se rapproche et

¹³ À l'origine, le projet avait été proposé à Momentum par l'artiste Danièle Roy.

un personnage en costume de fanfare (Peter James) apparaît. Il avance lentement en boitant, poussant péniblement une bicyclette sur le chemin. Son approche est ponctuée par le son dérisoire de la cloche de bicyclette qu'il actionne de temps à autre. Une fois que le personnage a traversé l'espace devant les spectateurs, un corbillard noir apparaît à sa suite.

La scène décrite dans ce qui précède rappelle ce moment au début des *Artistes naturels* où on laissait les spectateurs découvrir la forêt et ouvrir leur sens à ce qui les entourait. Ces moments d'attente, ces latences, avaient pour effet d'éveiller l'attention des spectateurs avant de les faire passer dans l'état liminaire. Le public passait du monde réel du cimetière au monde peuplé de fantômes de *La fête des Morts*.

L'hétérochronie du cimetière combinée à ces mises en scène de moments d'attente avait pour effet d'altérer la perception du temps chez les spectateurs. Le temps n'avait plus la même texture. Pour David Wiles, une performance qui fait écho au passé de l'endroit où elle a lieu provoque le sentiment d'un présent plus tangible.

The bonding of the work to its space fostered an enhanced awareness of time. An empty space is a timeless space, but a space packed with memories creates a sense of presence in the here-and-now. (2003 : p. 261)

Le cimetière n'était pas un espace vide, c'était un espace plein de mémoire. Chaque pierre était une œuvre en soi et c'était comme faire du théâtre dans un champ de sculptures. Le lieu contenait une haute densité de signifiant au pied carré avant même qu'un être vivant n'entre en scène. Les signes et les inscriptions étaient ignorés durant la performance, et les pierres servaient surtout d'éléments scénographiques. Elles étaient des masses géométriques qui dynamisaient les

espaces scéniques et fournissaient des cadres somptueux fabriqués avec des matériaux nobles.

La création de ce spectacle a débuté par de multiples visites sur les lieux. À la demande des metteurs en scène, les acteurs ont créé leurs personnages à partir des informations inscrites sur les pierres tombales. Les noms, les dates et les épitaphes ont servi de matières premières à la création des personnages. C'est ainsi que Marcel Pomerlo et Denis Lavalou ont inventé leurs personnages de jumeaux à partir de la tombe de deux frères qui ont été enterrés côte à côte. Sur les tombes des jumeaux, les acteurs ont remarqué qu'ils s'étaient écoulé plusieurs dizaines d'années entre les deux décès. C'est ce détail qui a fourni toute la trame narrative de la première partie de *La fête des Morts*.

Le corbillard amène le deuxième jumeau qui vient de mourir. Parmi les fantômes du cimetière rassemblés pour l'accueillir, son frère, sa copie, qui l'attend depuis plusieurs années. Le véhicule s'arrête et le nouveau mort en sort. C'est alors que son regard croise celui de son frère. Le temps s'arrête. Sous le regard du public et des autres morts, les deux hommes se fixent pendant que toutes leurs vies repassent entre eux en silence. Le nouveau venu finit par dire : « Où étais-tu ? »

C'étaient les premiers mots du spectacle après une demi-heure passée sans paroles. Un moment d'écriture théâtrale où trois mots arrivaient à en dire autant que des pages de texte.

La comédienne Leni Parker avait été bouleversée par une douzaine de toutes petites tombes. Des enfants en bas âge qui avaient été emportés ensemble par on ne sait quel drame. Elle s'est imaginé un personnage de Nounou qui avait veillé sur ces enfants avant leurs morts.

Here archaeology is posited as performative (an enactment of the past in the present) and site-specific performance is viewed as an archaeological investigation of place. (Cathy Turner, 2004 : p.376)

Des cinq œuvres étudiées ici, *La fête des Morts* est celle qui avait le lien le plus étroit avec l'endroit où elle a été créée. Paradoxalement, c'est la seule qui a été présentée dans un autre lieu par la suite. En 2004, le spectacle a été repris dans un cimetière de Québec, à l'invitation du Carrefour international de théâtre. Comme on s'en doute, la transplantation d'un lieu à l'autre a nécessité que soit reprise au complet la mise en scène. Le sculpteur Richard Serra disait au sujet de ses œuvres *in situ* : « to move the work is to destroy the work », mais cette règle n'exclut pas la possibilité de la reconstruire ailleurs. À Québec, les personnages de la *fête des Morts* n'évoluaient plus parmi les tombes des gens qui avaient inspiré leur création, mais cela n'avait aucune incidence sur l'expérience du spectateur. Le spectacle à Québec n'était certainement pas le même qu'à Montréal, mais les principaux ingrédients de la performance (les personnages, le récit, les scènes) n'avaient pas changé.

4.3.2 L'expérience du spectateur

Céline Bonnier a monté *La fête des Morts* avec Nathalie Claude, mais contrairement à sa collègue, elle ne faisait pas partie de la performance. Céline était celle qui devait rester à l'extérieur pour observer le comportement du public et apporter les ajustements nécessaires. Pour la première représentation, elle a fait le voyage de vingt minutes en autobus avec la cinquantaine de spectateurs qui avaient été encouragés à s'habiller chaudement. Céline a senti que cette entrée en matière était un peu terne et a cherché un moyen d'y remédier.

Le lendemain, elle était de retour dans l'autobus, armée d'un *ghetto-blaster* qui diffusait de la musique mexicaine à un volume déplaisant et coiffée d'un bonnet de laine péruvien qui lui donnait l'air d'un enfant détestable. Céline Bonnier était

devenue Yolanda, une improbable latino qui cherchait à importuner chacun des spectateurs présents. « Elle interpelle les uns et les autres, éclate de rire, nous pose des questions, s'exclame, nous fait chanter la *Cucaracha*. » (Vaïs, 2004) Malgré un accent tout à fait lamentable, Céline a livré une performance qui en a mystifié plus d'un comme en témoignent ces récits d'auteurs différents parus dans la revue *Jeu* :

Mais lorsque, la prenant au mot, j'ai répondu du tac au tac à une de ses questions dans le meilleur espagnol dont j'étais capable, je l'ai vue battre en retraite prudemment. (Ma réponse ne devait pas figurer dans son texte.) C'est seulement à ce moment-là que j'ai eu la certitude que j'avais affaire à une vraie fausse Latino-américaine, donc à une comédienne. Et c'est après cette tardive prise de conscience que, en tentant de l'identifier, et m'attardant plus longuement sur un visage qui jusque-là paraissait fuir mon regard, j'ai reconnu l'unique Céline Bonnier. Comment expliquer chez moi une telle lenteur à identifier cette comédienne que j'avais pourtant vue jouer des douzaines de fois? (Michel Vaïs, 2004 : p. 15)

Lorsque l'actrice Céline Bonnier, dans l'autobus qui nous trimbalait vers le cimetière en cette soirée de la fête des Morts, s'est avancée vers moi en chantant à tue-tête, j'ai d'abord craint qu'elle me demande de chanter à sa place. Toutefois, ce n'est pas ce que notre guide mexicaine a fait : elle m'a plutôt glissé dans la main un vieil os dont j'ignore encore aujourd'hui l'origine. Fémur humain déniché dans une tombe profanée, gros os de bœuf offert par un boucher, je ne sais ce que j'ai gardé avec moi durant tout le parcours entre les sépultures. Néanmoins, j'ai eu l'impression que l'os entre mes doigts m'avait jeté un sort : j'étais la spectatrice désignée par les dieux de la mort, celle que l'on reconnaîtrait parmi les autres, celle que les fantômes avaient choisi de tourmenter davantage... (Hélène Jacques, 2004 : p. 16)

Ce n'était pas la première fois que Momentum devait transporter les spectateurs au lieu de la performance. Pour les *Artistes naturels*, quelques années plus tôt, le trajet était beaucoup plus long. Il se faisait à la lumière du jour pour l'aller et dans la noirceur pour le retour. L'autobus scolaire loué pour la production était peu

confortable et il n'y avait aucune animation de prévue pour distraire les spectateurs. Malgré cela, le voyage de quarante-cinq minutes jouait un rôle important dans l'expérience du spectateur qui, au bout du compte, passait un peu plus de temps dans l'autobus que durait la performance comme telle. Ces moments qui ne faisaient pas tout à fait partie de la performance insistaient sur la phase de « séparation », identifiée par Van Gennep, « in which the subjects partaking in the ritual are taken from their daily contexts and removed from their social milieu ». Le simple fait d'entrer dans une salle de théâtre accomplit cette fonction dans la pratique conventionnelle. Mais pour des raisons purement logistiques, les phases de séparation pour *les artistes naturels* et *La fête des Morts* duraient plus longtemps, ce qui avait pour effet d'intensifier ce sentiment d'être détaché de son contexte quotidien.

Comme pour *Les Artistes naturels*, les spectateurs et les acteurs de *La fête des Morts* étaient soumis aux intempéries. Le spectacle avait lieu début novembre et la représentation était parfois agrémentée de pluie ou de brouillard. Il y a même quelques chanceux qui ont pu assister à une performance donnée sous la première neige de la saison. Plutôt que de nuire au spectacle, ces contributions imprévues de l'environnement naturel venaient ajouter à l'ambiance de l'endroit et affectaient profondément l'expérience esthétique. Un cimetière recouvert de neige vierge, c'est un spectacle en soi.

Cette participation des phénomènes météorologiques aux performances de la *fête des Morts* montre comment les imprévus peuvent être mis à contribution dans le domaine du *in situ*. Une salle de théâtre est une machine sophistiquée qui permet de contrôler ce que les spectateurs voient et entendent. Les approches performatives contestent ce contrôle, mais il est encore courant aujourd'hui de faire une mise en place pour les acteurs et d'enregistrer les changements d'éclairage en conséquence.

L'acteur ne doit pas déroger au trajet qu'il a répété au risque de se retrouver dans le noir. J'ai déjà entendu dans un reportage radio un spectateur confier qu'il préférerait le sport au théâtre à cause de l'imprévu. Une remarque qui me semble éloquente par les paradoxes qu'elle soulève. Le sport est terriblement prévisible, il se conclut toujours par une victoire (ou un match nul quand c'est permis). Par contre, on ne sait jamais d'avance comment la partie va se dérouler ni qui va l'emporter. De l'autre côté, même si le spectateur de théâtre connaît la pièce à laquelle il assiste, il ne peut prévoir comment elle va être jouée. Mais les acteurs savent à l'avance ce qui va se passer, et c'est là que se situe le sens du commentaire entendu à la radio. Dans un événement sportif, les joueurs et les spectateurs ont le même niveau de connaissance de la suite des événements, c'est ce qui les rassemble. Ils forment une communauté de gens qui veulent gagner, unis par la crainte de la défaite. Le spectateur de théâtre n'éprouve pas cette angoisse, il n'y a rien à gagner ni à perdre, il sait que les gens sur scène connaissent la suite des événements et qu'en principe, *il n'arrivera rien*.

La réflexion qui précède révèle la richesse de l'idée des matchs d'improvisation théâtrale, développée par Robert Gravel et le Nouveau Théâtre Expérimental. Les matchs d'impros ont le mérite de créer un pont entre la pratique marginale et élitiste du théâtre et le sport populaire du hockey, mais en plus, ils constituent une nouvelle forme théâtrale qui rassemble une communauté d'acteurs et de spectateurs unis par l'imprévu du jeu.

Le théâtre *in situ* occupe un territoire mitoyen, où des événements construits d'avance sont livrés dans un environnement ouvert aux événements imprévus. Par exemple, au cours d'une représentation de *Pour en finir une fois pour toutes avec l'apocalypse* (1999), la Messe du mois d'août que j'ai dirigé avec la chorégraphe Rolline Laporte, trois camions de pompiers, tout feux et sirènes allumées, sont

venus encercler la scène que nous avons aménagée sous un viaduc dans le Vieux-Montréal. Ils avaient été alertés par des voisins qui s'inquiétaient des feux allumés dans des barils de métal. Le spectacle, qui mettait aussi en scène un groupe de *speed-metal*, s'est poursuivi malgré la présence ostentatoire des camions rouges.

Les performances données à l'extérieur, comme *Les artistes naturels* ou *La fête des Morts*, créent des contextes vulnérables aux imprévus météorologiques. Mais ces intempéries font partie de l'œuvre plutôt que de constituer un obstacle à l'appréciation de celle-ci. Cette vulnérabilité aux phénomènes naturels contribue à créer un sentiment de communauté entre toutes les personnes présentes, spectateurs et acteurs. Tous sont dans la même situation, soumis à la même pluie, au même froid et à la même neige. Quand un groupe d'individus fait face à une épreuve commune, des liens spontanés se créent. Les températures parfois nuisibles au jeu de l'acteur ajoutent à l'effort de celui-ci et sa performance peut s'en trouver enrichie. De son côté, le spectateur réagit parfois aux distractions extérieures en déployant davantage de concentration. Des conditions hostiles entraînent parfois des expériences favorables.

Ce qui est mis en scène par le *Site-specific Theatre*, c'est aussi une *communauté* entre acteurs et spectateurs : les deux groupes sont dans une même situation, comme *hôtes* du même lieu.¹⁴ (Lehmann, année : p. 246)

¹⁴ Dans la langue française, le mot hôte a deux sens contradictoires : il peut vouloir dire « personne qui reçoit » ou « personne qui est reçue ». Je ne sais pas quel est le mot dans la version originale en allemand de cette citation, mais l'emploi du mot hôte en français vient brouiller la question. Mike Pearson et Clifford McLucas ont développé le modèle du *Host and the ghost* pour décrire les particularités du théâtre *in situ* (*site-specific theatre*). Dans ce cas-là, l'hôte (*the host*) est associé au lieu, c'est à dire celui qui *reçoit* la performance. Dans la phrase de Lehmann citée ici, c'est clairement le sens contraire du mot hôte qui est utilisé. Dans sa réflexion, le mot hôte signifie les humains qui *sont reçus* (spectateurs et acteurs confondus), tandis que pour Pearson, le mot hôte désigne le lieu qui *reçoit*. Les deux sens sont valables, selon les règles (absurdes) de la langue française, mais l'emploi des sens différents d'un même mot pour décrire le même phénomène, risque d'engendrer de la confusion.

Lehmann rejoint ici la pensée d'Érika Fischer-Lichte pour qui la création de communautés provisoires fait partie de l'esthétique de la performance.

These short-lived, transient theatrical communities of actors and spectators are particularly relevant for an aesthetics of the performative. First, they clearly highlight the fusion of the aesthetic and the social. (Fischer-Lichte, 2008 : p. 55)

Le regard du spectateur sur la performance inclut le spectacle des autres comme lui, aux prises avec les mêmes inconforts d'être debout sous la pluie. Dans de telles circonstances, il peut difficilement oublier qu'il fait partie d'une communauté provisoire réunie dans un endroit insolite pour assister à une performance.

CONCLUSION

All the world's a stage

Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace. (Foucault, 1984, Récupéré le 20 juillet 2015 de <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>)

Chacune des cinq œuvres examinées a trouvé un contenu différent dans l'espace où elle a poussé. Chacun des lieux utilisés pour ces performances était plein de substances immatérielles qui ont été exploitées par les créateurs et absorbées par le public. La bibliothèque Dawson était pleine de sorcières qui volaient au-dessus de la tête des spectateurs; l'Hôpital Reddy Memorial contenait de la souffrance; le terrain des Moreau débordait de nature; l'ouest de Montréal était rempli de classes sociales et le cimetière était peuplé de fantômes. N'importe quel espace est plein de choses intangibles qui peuvent être mises à contribution dans une création théâtrale. Chaque lieu est un langage qui peut être utilisé pour tenir différents discours. Les lieux sont des textes, des palimpsestes, que les créateurs peuvent interpréter.

L'œuvre — immense — de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme;

Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. (Foucault, 1984, Récupéré le 20 juillet 2015 de <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>)

Cette matière intangible contenue dans chaque lieu est indissociable de celui-ci, on ne peut la transporter au théâtre avec les décors et les accessoires. Le corps du spectateur doit être présent dans ce lieu pour avoir accès à la dimension phénoménologique de l'expérience.

La prison du réel

Dans *Art as Experience* (1937), John Dewey contestait les conceptions de l'art de son époque qui encourageaient, selon lui, une pratique artistique élitiste et déconnectée de la réalité.

The factors that have glorified fine art by setting it upon a far-off pedestal did not arise within the realm of art nor is their influence confined to the arts. For many persons an aura of mingled awe and unreality encompasses the "spiritual" and the "ideal" while "matter" has become by contrast a term of depreciation, something to be explained away or apologized for. The forces at work are those that have removed religion as well as fine art from the scope of the common or community life. The forces have historically produced so many of the dislocations and divisions of modern life and thought that art could not escape their influence. (p. 6)

Près d'un siècle plus tard, le théâtre *in situ* s'attaque à cette frontière entre l'art et la réalité. Les œuvres sont construites au cœur du réel chaotique plutôt que dans un environnement protégé où l'être humain peut prétendre contrôler la situation. En écho à Dewey, Fischer-Lichte estime que ce schisme entre art et réalité s'inscrit parmi une série de dichotomies fondamentales à la culture occidentale :

As we have seen, particularly those terminological binaries central to our culture, such as art and reality, subject and object, body and mind, man and beast, or signifier and signified, lose their unambiguous meaning, are set in motion, begin to oscillate, and possibly collapse entirely. [2008a : p. 169]

Chacune à leur manière, les œuvres étudiées ont déstabilisé le spectateur en assouplissant les notions rigides de réalité et de fiction, de profane et de sacré, de sujet et d'objet.

L'expérience du spectateur

Les conditions dans lesquelles a lieu le théâtre *in situ* vont à l'encontre du confort parfois léthargique que l'on retrouve dans les salles spécialisées. Cette forme d'art s'adresse à des gens qui en ont assez d'être assis et elle peut favoriser, à différents degrés, l'autonomie du spectateur. Même si la participation du public se limite parfois à assister à la performance, il fait tout de même partie du jeu. On ne le cache pas dans le noir pour mieux nier son existence. Dans *Tragedy in Athens* (1997), David Wiles s'est penché sur le rôle du spectateur dans le contexte du théâtre « pré-dramatique »¹⁵.

If, instead, we see the Athenian audience as an integral part of the event created in the Theatre of Dionysus, being in itself a semantic element, then we shall find it impossible to separate 'the play' from the audience watching the play. We shall cease to construct the audience as co-subject, watching the play as we do, and will have to construct it as part of the event that we are trying to understand. The phenomenon of 'the play itself' becomes impossible to isolate. (p. 8)

Les artistes qui choisissent d'inclure le public dans leur conception de la performance théâtrale retrouvent les traces des formes anciennes de la pratique. L'utilisation d'un lieu réel est une manière de recoudre la déchirure entre l'être humain et le monde, que Wiles attribue au « théâtre miniature » de Descartes. Cette distance entre le spectateur et le spectacle a mené au cinéma, aux médias numériques et aux casques de réalité virtuelle d'aujourd'hui. Pour mettre en valeur

¹⁵ L'expression est de Hans-Thies Lehmann, qui en a fait le titre de son livre à paraître au moment d'écrire ces lignes.

sa spécificité, le théâtre cherche à mettre en jeu la présence de la performance et la co-présence avec les spectateurs. Deux phénomènes qu'aucun média numérique ne peut reproduire. Le théâtre *in situ* va plus loin en imposant la présence du lieu réel au spectateur, le rendant en quelque sorte prisonnier de la réalité, à l'opposé de l'évasion virtuelle. Cette pratique s'éloigne du modèle de Descartes qui, toujours selon Wiles, a été poursuivi par Richard Wagner :

His theatre [Wagner] was not a grand urban monument, but a building oriented upon its interior where individuals could lose their imprisoning individuality in the work of art. It was no longer the collective act of viewing that mattered, but aesthetic object. Leo Tolstoy condemned Bayreuth as 'counterfeit art', a space of illusion, and wondered what an honest peasant would say watching the cream of the upper classes engaged in voluntary hypnosis. (Wiles, 2003 : p. 229).

La machine à illusion issue du théâtre miniature de Descartes avait autrefois le potentiel de déstabiliser le spectateur. Mais dans un monde où le plaisir détaché est offert à tout moment au creux d'une main, l'expérience a perdu en intensité ce qu'elle a gagné en disponibilité.

In our times of an ongoing aestheticization of everyday life based on an event-culture, 'detached and free pleasure' quite certainly can no longer be regarded as the required sensation to let the subject re-create him- or herself anew. To this end, irritation, the collision of frames and the destabilization of perception and self – in a nutshell, inducing a state of crisis – seems to be much more appropriate. (Fischer-Lichte, 2008a : p. 195).

L'expérience d'une fiction mimétique n'est plus un phénomène occasionnel lié à des pratiques rituelles. Les spectateurs n'ont plus besoin de se déplacer ou de partager un espace avec d'autres personnes pour la vivre. En conviant le public dans un endroit inhabituel, le théâtre *in situ* fait écho aux origines rituelles de la performance. Non pas dans l'esprit d'un retour vers une authenticité chimérique,

mais dans un désir de réinvestir, de remettre en fonction des aspects laissés de côté par la pratique conventionnelle.

Those who thought that theatre outside purpose-built stages, theatre blending installation art with drama, was just a fad have been proved wrong. It has become a main strand in British theatre. (Clap, 2010, Récupéré le 24 août 2015 de <http://www.theguardian.com/stage/2010/may/23/ditch-old-vic-marine-parade-eitzel>)

Au Québec, des œuvres de théâtre *in situ* sont régulièrement présentées sans qu'on puisse parler d'un courant principal comme c'est le cas au Royaume-Uni. Les productions continuent de faire des propositions audacieuses et étonnantes, mais le fait de présenter du théâtre ailleurs que dans un lieu spécialisé n'est plus un évènement aussi exceptionnel qu'en 1993, à l'époque où Momentum a commencé ses aventures hors murs. On peut trouver de nombreuses explications à cet intérêt croissant.

Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements. En tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace. (Foucault, 1984, (1984, Récupéré le 20 juillet 2015 de <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>)

Ce discours qui date de 1967 demeure pertinent et l'espace continue d'être au centre de nos préoccupations les plus quotidiennes. Le théâtre *in situ* est une manière d'interpeler l'espace directement, sans médiation. C'est une façon d'affronter les questions sans passer par la représentation des lieux, d'entrer en dialogue avec les productions de l'espace qui existent partout où l'être humain a mis les pieds. C'est aussi une occasion de vivre l'expérience théâtrale dans l'espace absolu, où nulle

trace de l'homme n'est perceptible. Le théâtre *in situ* permet l'expérience d'endroits réels que les mondes virtuels cherchent à reproduire. Dans un spectre plus large, ce choix d'inclure l'écosystème dans l'œuvre d'art est peut-être une forme de réaction aux menaces environnementales. Comme les Gaulois d'Astérix, nous avons peur que le ciel nous tombe sur la tête, et nous développons des formes d'art qui peuvent inclure ce qui nous préoccupe.

En fait, une dénomination pertinente pour des formes que peut revêtir le théâtre postdramatique pourrait être : *théâtre post-anthropocentrique*. Sous cette dénomination, on pourrait rassembler [...] un théâtre qui intègre la forme humaine comme élément dans des structures spatiales semblables à des paysages. Ce sont des figurations esthétiques, qui avec utopie, mettent le doigt sur une alternative à l'idéal anthropocentrique. (Lehmann, 2002 : p. 127)

Le théâtre traite généralement des relations humaines entre les personnages. Dans une certaine mesure, une œuvre *in situ* s'éloigne des enjeux humains pour faire place à son environnement. Ce déplacement peut s'envisager comme une forme de *post-anthropocentrisme*. Mais une telle dénomination risquerait d'éclipser les éléments d'esthétique relationnelle qui peuvent intervenir dans une œuvre *in situ*.

On ne peut prolonger avec profit la modernité qu'en dépassant les luttes qu'elle nous a léguées : dans nos sociétés post-industrielles, ce n'est plus l'émancipation des individus qui s'avère la plus urgente, mais celle de la communication inter-humaine, l'émancipation de la dimension relationnelle de l'existence. (Bourriaud, 2001 : p. 62)

Les cinq œuvres analysées ont offert aux spectateurs une variété de relations possibles avec la performance. Rassemblés dans une zone d'autonomie temporaire, des étrangers ont vécu une expérience liminaire qui était susceptible de les déstabiliser. Leur communauté était provisoire, le lien se limitait au temps que dure la performance. Il serait hasardeux de prétendre que ces expériences ont eu un

impact significatif sur la durée. Mais comme les autres formes d'esthétique relationnelle, le théâtre *in situ* réagit à l'individualisme qui sévit depuis des décennies en proposant des formes théâtrales qui incluent une dose d'expérience collective.

Territoire

Cette recherche a permis de dégager les composantes proxémiques de l'expérience du spectateur dans un contexte de théâtre *in situ*. Comme l'a démontré le fâcheux épisode du deuxième atelier de *Helter Skelter*, il est mal avisé de ne pas tenir compte des conditions d'écoute du public, mais la question ne s'arrête pas là. Le contexte *in situ* permet d'utiliser n'importe quel des quatre niveaux de proxémie identifiés par E.T. Hall, et de les varier au cours de la performance. C'est un élément de vocabulaire supplémentaire pour la mise en scène qui peut moduler la distance entre les spectateurs et la performance. De la même manière, la proxémie entre les spectateurs peut aussi être employée au profit de l'œuvre.

Dans un spectre plus large, le théâtre *in situ* est nécessairement une forme de transgression territoriale, et par conséquent, d'envahissement. En principe, il est interdit d'utiliser le domaine public sans autorisation, et c'est pareil pour la propriété privée. Si les artistes ne sont pas accueillis dans des lieux spécialisés, ils doivent négocier leur présence avec les gens sur place. Une démarche qu'il est tentant d'inclure parmi comme partie intégrante de l'œuvre. La négociation du lieu où sera créée la performance apparaît ici comme un geste fondateur. C'est à ce moment que les artistes ont l'occasion de tisser des alliances, indispensables, avec les populations autochtones du territoire choisi pour l'œuvre. Ces collaborations généreront des résultats inattendus, comme en témoigne l'épisode des gardiens de sécurité à l'hôpital Reddy Memorial. En ce sens, les artistes ont le choix de

coloniser l'espace à la manière de Samuel de Champlain, en se présentant comme un partenaire potentiel des communautés locales, ou de se comporter en territoire étranger comme des êtres supérieurs à qui tout est dû.

Une fois que les autorisations pour utiliser les lieux ont été obtenues, la transgression n'est plus réelle, mais elle conserve sa valeur symbolique pour le spectateur. Même si ce dernier se doute bien que les artistes ont la permission de faire une performance dans un hôpital ou un cimetière, il conservera ce sentiment qu'il assiste à quelque chose d'interdit. Le théâtre *in situ* peut offrir au spectateur l'expérience de la transgression du tabou territorial.

Bien entendu, il est toujours possible d'opérer une transgression réelle et de présenter du théâtre *in situ* clandestinement, c'est-à-dire sans autorisation d'utiliser le lieu. Mais ce type de situation est extrêmement contraignante et limite énormément l'accès du public. Olivier Choinière a réussi cet exploit avec son *Projet blanc* au cours duquel il a envoyé une vingtaine de spectateurs s'asseoir dans le Théâtre du Nouveau Monde à Montréal pendant une représentation de *L'École des femmes*. Le public du *Projet blanc* était équipé d'oreillettes qui diffusaient une critique lapidaire de la pièce de théâtre qui avait lieu devant eux au même moment. Le TNM n'aurait jamais autorisé un tel usage de son espace et la performance n'a pu avoir lieu qu'une seule fois.

Les pratiques spatiales de l'être humain façonnent son environnement qui conserve leur empreinte. Cette empreinte est recherchée par les archéologues pour déduire les comportements sociaux d'une population disparue. C'est probablement ce qui a conduit Momentum depuis quelques années à se concevoir comme une équipe d'« archéologues du futur ». Les artistes de la compagnie traitent les lieux comme des vestiges qui témoignent d'une pratique sociale. C'est ce type d'approche qui a

généralisé *Diskötek* (2005), performance au cours de laquelle Sylvie Moreau et Réal Bossé incarnaient deux chercheurs du futur qui se penchaient sur le cas de ces endroits où les humains se rassemblaient autrefois pour danser ensemble.

Experience in the degree in which it *is* experience is heightened vitality. Instead of signifying being shut up within one's own private feelings and sensations, it signifies active and alert commerce with the world; at its height it signifies complete interpenetration of self and the world of objects and events. (Dewey, 1958 : p. 19)

Le théâtre *in situ* peut provoquer chez le public cet état de « vitalité intensifiée » en le plaçant dans un contexte qui échappe à ses cadres de référence. Cette instabilité rend le spectateur plus attentif à ce qui l'environne. Pour Dewey, le phénomène de l'expérience renvoie à des comportements que nous partageons avec les autres créatures du règne animal.

To grasp the sources of esthetic experience it is, therefore, necessary to have recourse to animal life below the human scale. The activities of the fox, the dog, and the thrush may at least stand as reminders and symbols of that unity of experience which we so fractionize when work is labor, and thought withdraws us from the world. (Dewey, 1958 : p. 19)

Une expérience nous met dans un état d'éveil qui ressemble à une plongée dans le présent. Comme les animaux, nous envoyons nos sens explorer le réel autour de nous pour en ramener l'information qui nous apparaît à ce moment-là vitale. Le théâtre *in situ* peut créer un tel contexte où le public retrouve cet état alerte de l'animal qui scrute intensément le territoire autour de lui à la recherche de ce qui peut le nourrir ou de ce qui peut le tuer. De renouer avec nos instincts ancestraux nous rend-il plus humains, ou s'agit-il au contraire d'une régression vers un stade animal antérieur? En interpellant les liens entre les êtres humains et leur territoire, l'approche *in situ* reformule la question fondamentale : qu'est-ce qu'un être humain?

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus

Denance, Michel. (1993). « Helter Skelter » : Version finale. *Jeu*, n° 69, p. 151-153.

Godin, Diane, Michel Vaïs, Patricia Belzil, Philip Whickham, Étienne Bourdages, Hélène Jacques. (2003). Regards post-mortem : La Fête des morts. *Jeu*, n° 107, p. 15-20.

Lévesque, Solange. (2000). Une cène en douze services. *Jeu*, n° 94, Pages 12-19.

Momentum (Collectif théâtral) (2014). Retrieved 20 juillet 2015, from <http://www.momentumenligne.com/>

Paventi, Eza. (1999). Les nouveaux prophètes : Entretien avec Jean-Frédéric Messier et Stéphane Crête. *Jeu*, n° 90, p. 66-71.

Tourangeau, Jean. (1995). Un « feedback infini » Helter Skelter, texte et mise en scène de Jean-Frédéric Messier, Théâtre de la Bibliothèque, Montréal. Du 5 au 29 janvier 1994. Reprise du 5 au 22 octobre 1994. *ETC*, n° 29, 19-22.

Vaïs, Michel. (2005). Acte 3 en liberté. *Jeu*, n° 115, p. 172-179.

b) In situ

Ardenne, Paul. (2002). *Un art contextuel création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.

Beauchamp, Hélène. (2000, 2000). Du théâtre et de la formation théâtrale *in situ*. *Jeu*, n° 95, p.169-177.

Belu, Françoise. (2009). 10e symposium international d'art in situ : faire avec la nature. *Vie des Arts*, 53(216), 78-80.

Bey, Hakim, (1991). *T.A.Z. : the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. Brooklyn, NY : Autonomedia.

Birch, Anna, & Tompkins, Joanne. (2012). *Performing site-specific theatre : politics, place, practice*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan.

Certeau, Michel de, Giard, Luce, & Mayol, Pierre. (1990). *L'Invention du quotidien* (Nouv. éd. rev. et augm. /ed.). Paris : Gallimard.

- Clap, Suzanna. (2010). Ditch; Marine Parade. *The Guardian*. Récupéré le 24 août 2015, de <http://www.theguardian.com/stage/2010/may/23/ditch-old-vic-marine-parade-eitzel>
- Collins, Jane. (2012). Embodied Presence and Dislocated Spaces : Playing the Audience in *Ten Thousand Several Doors* in a Promenade, Site-Specific Performance of John Webster's *The Duchess of Malfi* dans Birch, Anna, & Tompkins, Joanne. *Performing site-specific theatre : politics, place, practice*. Houndmills, Basingstoke, p. 54-60, Hampshire; New York : Palgrave Macmillan.
- Derouin, René, & Lapointe, Gilles. (2007). *Les jardins du Précambrien : symposiums internationaux d'art in situ, 2001-2006*. Montréal : L'Hexagone.
- Gleave, Joanne. (2011). *The Reciprocal Process of the Site and the Subject in Devising Site-specific Performance*. (MPhil(B) Directing and Dramaturgy), University of Birmingham.
- Harrop, Peter. (2012). The Antrobus Soulcakers: A Consideration of Site, Mobility and Time as Components of Traditional Performance. *Contemporary Theatre Review*, 22(2), 267-273.
- Hill, Leslie, & Paris, Helen. (2006). *Performance and place*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan.
- Hodge, Stephen. (2001). Out of Place: The Politics of Site-Specific Performance in Contested Space (a performance presentation). Récupéré le 25 août 2015, de <http://mis-guide.com/ws/documents/politics.html>
- Houston, Andrew. (2007). *Environmental and site-specific theatre* (1st ed.). Toronto, Canada : Playwrights Canada Press.
- Kaye, Nick. (2000). *Site-specific art : performance, place, and documentation*. London, Angleterre, : Routledge.
- Kastner, Jeffrey, & Wallis, Brian. (2010). *Land and environmental art* (Abridged, rev., and updated. ed.). London; New York, NY : Phaidon Press.
- Newman, Jo. (2012). The phenomenology of non-theatre sites on audience. *Theatre Notebook*, vol. 66, n° 1, 48-60. Pavis, Patrice. (2009). *Dictionnaire du théâtre* (Éd. rev. et corr. ed.). Paris : A. Colin.

- O'Sullivan, Dennis. (1992). Nostalgie d'Épidaure *Jeu*, n° 62, p. 78-82.
- O'Sullivan, Dennis. (2005). Trois textes brefs (+1) pour un théâtre hors les murs. *Jeu* n° 115, p. 128-135.
- Pearson, Mike. (2006). *"In comes I" : performance, memory and landscape*. Exeter, UK: University of Exeter Press.
- Pearson, Mike. (2010). *Site-specific performance*. Basingstoke England ; New York : Palgrave Macmillan.
- Renshaw, Amanda. *Art & place : site-specific art of the Americas*.
- Siaud, Florent. Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans trois événements in situ présentés dans l'édition 2010 du FTA : (Tu vois ce que je veux dire, Domaine public, Le Très Grand Continental). *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no 48, p. 99-112.
- Turner, Cathy. (2004). Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance. *New Theatre Quarterly*, vol. 20, n° 4, p. 373-390.
- Wilkie, Fiona. (2004). *Out of Place - The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. (Doctor of Philosophy), University of Surrey.
- c) Performance**
- Dolan, Jill. (2001). Utopia, and the "Utopian Performative". *Theatre Journal*, vol. 53, n° 3, p. 455-479.
- Dolan, Jill. (2006). Utopia in Performance. *Theatre Research International*, vol. null, n° 2, p. 163-173.
- Féral, Josette. (2011). *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. Montpellier [France] : L'Entretemps.
- Fischer-Lichte, Erika. (2008a). *The transformative power of performance : a new aesthetics*. New York : Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika, & Wihstutz, Benjamin. (2013). *Performance and the politics of space : theatre and topology*. New York : Routledge.
- Kaprow, Allan, & Kelley, Jeff. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley : University of California Press.

Kershaw, Baz. (2007). *Theatre ecology : environments and performance events*. Cambridge; New York : Cambridge University Press.

Mackey, Sally. (2007). Performance, place and allotments: Feast or famine? *Contemporary Theatre Review*, vol. 17, n° 2, p. 181-191.

Schechner, Richard, Pecorari, Marie, Cuisset, Anne, & Biet, Christian. (2008). *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois (Seine-Saint-Denis) : éditions théâtrales.

d) Ouvrages théoriques

Bourriaud, Nicolas. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.

Dewey, John. (1958). *Art as experience*. New York : Capricorn Books.

Fischer-Lichte, Erika. (2008 b). Reality and Fiction in Contemporary Theatre. *Theatre Research International*, vol. 33, n° 1, p. 84-86.

Foucault, Michel. (1984). *Des espace autres, hétérotopies*. Récupéré le 20 juillet 2015, de <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>)

Hall, Edward T. (1966). *The hidden dimension*. Garden-City, Ny: Doubleday.

Ingold, Tim. (2011). *The perception of the environment : essays on livelihood, dwelling and skill*. London : Routledge.

Lefebvre, Henri. (1974). *La production de l'espace*. Paris : Éditions Anthropos.

Lehmann, Hans-Thies. (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.

Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Moore, Sally Falk, & Myerhoff, Barbara G. (1977). *Secular ritual*. Assen: Van Gorcum.

Morin, Edgar. (1973). *Le paradigme perdu : la nature humaine*. Paris : Éditions du Seuil.

Morin, Edgar. (1982). *Science avec conscience*. Paris: A. Fayard.

- Morin, Edgar. (1997). Réforme de pensée, transdisciplinarité, réforme de l'Université. Récupéré le 25 mai 2015, de <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b12c1.php>
- Metzner, Ralph (1998). *The unfolding self : varieties of transformative experience*. Novato, CA: Origin Press.
- Rancière, Jacques. (2009). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Tuan, Yi-fu. (1977). *Space and place : the perspective of experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Turner, Victor W. (1969). *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago,; Aldine Pub. Co.
- Turner, Victor Witter. (1982). *From ritual to theatre the human seriousness of play*: New York Performing Arts Journal.
- Turner, Victor Witter. (1988). *The anthropology of performance*. New York : PAJ Publications.
- Verdeil, Jean, & Université de Lyon II. Centre de recherches et d'études anthropologiques. (1998). *Dionysos au quotidien : essai d'anthropologie théâtrale*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Wiles, David. (1997). *Tragedy in Athens : performance space and theatrical meaning*. Cambridge; New York : Cambridge University Press.
- Wiles, David. (2000). *Greek theatre performance : an introduction*. Cambridge; New York : Cambridge University Press.
- Wiles, David. (2003). *A short history of Western performance space*. New York : Cambridge University Press.
- Yates, Frances Amelia. (1966). *The art of memory*. London,; Routledge & K. Paul.

e) Méthodologie

- Bochner, Carolyn S. Ellis and Arthur. (2000) Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject In Sage (Ed.), *The Handbook of Qualitative Research*. Ed. Norman Denzin and Yvonna Lincoln (p. 733-768).

- Burns, Sophia L., Villeneuve, André, Bruneau, Monik, & ebrary Inc. (2007). *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec [Québec] : Presses de l'Université du Québec.
- Sylvie Fortin, Émilie Houssa. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches Qualitatives*, 31(2), 52-78.